This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

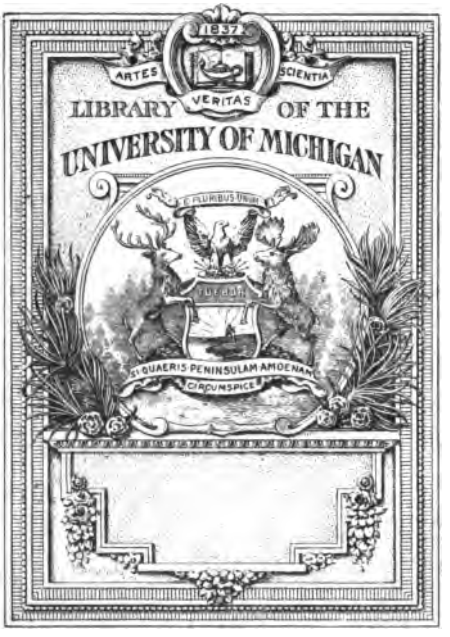
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 1,043,812

URIER
BINDERY,
Arbor, Mich.



Music
ML
60
.R55
1861

Musikalische Charakterköpfe.

6869
1263

Musikalische

Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

W. H. Riehl.

Erster Band.

Dritte Auflage.

Stuttgart.
J. G. Cotta'scher Verlag.
1861.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
in Stuttgart und Augsburg.

Transfer to
Music
4-16-65

Vorwort zur zweiten Auflage.

Nicht blos vermehren wollte ich diese Schrift in der zweiten Auflage, sondern zugleich auch reinigen und vertiefen. Die freundliche Aufnahme, welche der erste Abdruck nicht minder wie meine, gleichen Zielen auf anderem Wege zusteuernde „Hausmusik“ in den gebildeten Kreisen Deutschlands gefunden, hat mich um so eifriger gemacht in der strengen und gewissenhaften Umarbeitung. So sind diese „Charakterköpfe“ genau genommen fast ein neues Buch geworden, wenn auch die alten

Rubriken des Inhaltes ſtehen geblieben ſind. Unverändert aber blieb die Grundtendenz, über welche folgende Sätze aus dem Vorwort zur erſten Auflage hier noch eine Stelle finden mögen:

„Es war mir eine Herzens- und Gewiſſenſache durch dieſe Schrift nach drei Punkten anregend zu wirken, und dieſe drei Punkte bilden die innere Einheit des Buches.

Zum Erſten möchte ich das hiſtoriſche Studium der muſikaliſchen Kunſtwerke unſerer ſo unbändig viel muſicirenden gebildeten Geſellſchaft als das köſtlichſte Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunſt, den Muſikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit, auf die Seele binden.

Zum Andern wollte ich Proben liefern, wie die Geſchichte der Muſik, die ſo vereinzelt abgehandelt zu werden pflegt, daß man

in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Himmel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und der gesammten Culturgeschichte.

Zum Dritten galt es mir als ein Akt der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher blos um die bekannten großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles, individuelles Leben gewinnt, bei Seite liegen läßt.

Statt diese Grundgedanken in schulmäßiger Abhandlung durchzuführen, zeichnete ich eine

Gruppe von Originalgeſtalten aus der Geſchichte der neueren Muſik, und gab mich der behaglicheren Arbeit hin, lebendige Männer von Fleiſch und Bein mit ſcharf geprägtem Geſicht abzuconterfeien, und ſie der Reihe nach für mein kunſtgeſchichtliches Glaubensbekenntniß aufmarſchiren zu laſſen.

Wer leſen gelernt hat, der wird dieſe innere Einheit des Buches aus der Mannichfaltigkeit ſeiner einzelnen Schilderungen ſchon herauszuleſen wiſſen."

München, am 3. Februar 1857.

W. H. R.

Inhalt.

Seite

Ein deutscher Bänkelsänger und ein wälscher Cavalier 1

I. Wenzel Müller 3

II. Astorga 20

Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert 35

Mattheson und seine Zeitgenossen 37

Bach und Mendelssohn aus dem socialen Gesichtspunkte 73

I. Die Musik und das deutsche Bürgerthum . 75

II. Die Musik und die gebildete Gesellschaft . . 91

Johann Adolph Hasse, der Hofoperncomponist 117

Moderne Gegenzüge 161

Der musikalische Dramatiker des französischen Kaiserthums 179

Gasparo Spontini 181

Seite

Die göttlichen Philister 205

Gyrowetz. Rosetti. Pleyel. Wranitzky. Hoffmeister. Neubauer 208

Zwei kleine Meister 261

I. Konradin Kreutzer 263

II. Albert Lortzing 275

Georg Onslow 291

Ein deutſcher Bänkelſänger

und

ein wälſcher Cavalier.

I.

Wenzel Müller.

Habt Ihr je einer Aufführung der „Teufelsmühle am Wienerberg“ beigewohnt, der alten österreichischen Zauberposse, an der sich weiland unsere Großväter ergötzt haben, die einen derberen Spaß suchten als wir? der Teufelsmühle mit den eisenrasselnden Rittern, dem schmachtenden Minnesänger, dem bösen Müller, der sein Weib zum Zeitvertreib umgebracht, den tanzenden Mehlsäcken, dem Falstaffkasperl, der auf einem Müllereſel durch die Luft davonreitet? der Teufelsmühle mit der abgedroschenen Musik, wo jede Arie einen Gassenhauer und jeder Orchestersatz ein Kirmestanz? Man gibt das Stück heute wohl noch dann und wann zur Lust der Gallerie und der kleinen Kinder; aber ein gebildetes, vernünftiges und erwachsenes Publikum geht jetzt dem tollen Schnack aus dem Wege.

Ich bekenne, daß ich für meine Person noch immer so ungebildet, unvernünftig und kindisch gewesen bin und der Verlockung, die Teufelsmühle zu sehen, nicht widerstehen konnte, und jedesmal hat mich das Stück kraft seiner abgedroschenen, gassenhauerischen und kirmesmäßigen Musik wunderbar bewegt. Fürwahr, es sitzt geheime Zauberei in diesen hingeworfenen Tonweisen des alten Wenzel Müller, aber man muß in kindlicher Einfalt und mit Andacht hören, wenn man deß inne werden will. Es ist die Zauberei des Volksliedes, freilich nicht des gefühlsinnigen oder humoristischen, wie man es jetzt mit Vorliebe hervorzieht. Hier hören wir Lieder der derben Lustigkeit und Ausgelassenheit, und daneben jene halb schauervollen, halb komischen Volksballaden, wie sie zuweilen noch vor der bemalten Leinwand zur Drehorgel gesungen werden, in denen der Hang der Volksphantasie zum Gräßlichen, Unheimlichen, Gespenstigen ein künstlerisches Genügen sucht und zugleich sich selber auslacht.

Darin aber liegt Wenzel Müllers Meisterschaft, daß er den ächten Bänkelsängerton so unübertrefflich wahr in seinen Zauberpossen wiedergegeben

hat. Er ist der größte Bänkelsänger, den die ganze Geschichte der deutschen Musik aufzuweisen hat, ein musikalischer Schartenmeyer, aber Schartenmeyer ist blos Dilettant in der Bänkelsängerei, Wenzel Müller ein Mann vom Fach; ein Musiker, der den Keim des Poetischen, die Kraft deutschen Volksthums auch in dem Gesang der Jahrmarktsrhapsoden erkannte — und dazu gehörte der Tiefblick des Genies — der das Volkslied in seiner vollen göttlichen Rohheit auf die Bühne brachte, dabei ein ganzer Oesterreicher, ein ächtes Wiener Kind voll frischer, harmloser Laune und gutmüthiger Lustigkeit, dem ein Ländler, welchen er vielleicht einem fahrenden blinden Geiger abgehorcht, über alle italienischen Arienschnörkel ging, ein wahrhaft nationaler Tondichter.

In Wenzel Müllers Lebensgeschichte findet sich nur ein einziger origineller Zug aufgezeichnet, dieser aber malt den ganzen Mann. Im Volkstheater der Wiener Leopoldstadt hatte er Jahre lang den Taktstock geschwungen, hier war er mit seinen musikalischen Schwänken und Bänkelsängerliedern berühmt geworden. Da berief man den seltsamen Meister, der nach Devrients Ausdruck die Wiener Possen in

jedes deutsche Ohr geheftet, daß Niemand sich der-selben erwehren konnte, als Operndirektor nach Prag in eine weit glänzendere und vortheilhaftere Stellung. Kaum aber hatte er sich eine Weile diesem höhern Wirkungskreise hingegeben, so ward es ihm unheim-lich, es duldete ihn nicht länger bei der vornehmen Kapellmeisterei, er wurde krank am Heimweh nach seinen Volkspossen und hatte nicht Rast noch Ruh, bis er zu der Beschränkung der Leopoldstädter Bühne wieder zurückgekehrt war. Das ist der ganze Wenzel Müller, wie er in seinen unschuldigen, genügsamen, aus dem Volksmund genommenen Liedweisen leibt und lebt, der sich bei seiner Bänkelsängerei bescheidete, der sich in ihr nur heimisch und glücklich fühlte.

Diese Zauberopern, denen jetzt ein gebildetes und erwachsenes Publikum aus dem Wege geht, haben ihrer Zeit ganz Deutschland berauscht. Die uralten Volksschwänke, die sich ein Menschenalter vorher in Wien als ihrem letzten Zufluchtsort versteckt hatten, begannen, von Wenzel Müllers unwiderstehlichen Volksweisen getragen, wieder einen wahren Siegeszug bis zur Nord- und Ostsee, ja bis über's Meer nach England. Der Humor des österreichischen Volksliedes

wurde das Urbild alles deutſchen muſikaliſchen Humors überhaupt. Wenzel Müller war nicht der Erſte, der dieſe öſterreichiſchen Ländler in der Kunſt einbürgerte; das haben Größere vor ihm gethan, Haydn vor Allen und Mozart. Aber Keiner hat die oberdeutſche Weiſe ſo volksthümlich im ganzen Vaterlande gemacht wie Müller. An der Spree kann man bis auf dieſen Tag die Strophen zur ächteſten Berliner Localpoſſe nicht componiren, ohne daß nicht hier und da der Ton der öſterreichiſchen Lieder anklänge, und aus dem Walzer in Webers Freiſchütz reckt ebenſogut Wenzel Müller den Kopf hervor, wie aus dem hochzeitlichen Tanz-Duett Zerlinens und Maſettos im Don Juan. Dafür hat dann wieder Müller bei manchen ernſthaften und ſentimentalen Scenen ſeinerſeits die Perücke Mozarts aufgeſetzt — aber von dem, was unter dieſer Perücke war, freilich ſelten einiges mit dazu genommen.

Wenzel Müller war nur ein kleiner Meiſter. Ich weiß nicht, ob er je in ſeinem Leben ein ordentlich durchgearbeitetes Muſikſtück fertig gebracht hat. Aber daß der kleine Meiſter ein Lied geſungen wie „Wer niemals einen Rauſch gehabt“ und hundert ähnliche,

dies werden ihm gar viele große Meiſter darum doch nicht nachmachen. — Bei vielen ſeiner Lieder kommt man in Zweifel, ob er ſie dem Volk oder das Volk ſie ihm geſtohlen. Man muß ſich dabei durch die meiſt erbärmlich platten und poeſieloſen Texte, die er componirte und die ſich wahrhaftig nicht wie Volkslieder ausnehmen, nicht irre machen laſſen. Ich habe es verſucht, einigen ſeiner anmuthigſten und kindlichſten Weiſen ächt volksthümliche geiſtesverwandte Poeſien von Hoffmann von Fallersleben unterzulegen, und beides ſitzt zuſammen wie aus Einem Guß. Man meint, Dichter und Muſiker müßten dieſelbe Perſon geweſen ſeyn, ſo innig ſchmiegen ſich Wort und Ton aneinander. Das macht, der alte Sänger der Wiener Zauberpoſſen und der moderne Poet haben aus Einem Born geſchöpft, aus dem Born des ächten Volksliedes, und gerade bei der ungeheuern Verſchiedenheit der ganzen Weltanſchauung, der Ziele und Mittel dieſer beiden Männer, iſt jener geglückte Verſuch der beſte Beweis, daß beide den rechten Ton getroffen haben.

Und wenn hier die Herren von der haute-critique fragen, ob denn die bloße Volksthümlichkeit einer

Musik beweise, daß dieselbe auch künstlerisch etwas werth sey, so antworte ich mit Ja. Niemals ist ein Lied in Deutschland zu einer wirklichen Weise des Volkes geworden, welches nicht wenigstens drei Vorzüge in sich vereinigte: Erstlich leichten und natürlichen Fluß der Melodie; denn was den Leuten nicht wie im Schlafe in's Ohr geschlichen kommt, das bleibt auch nicht darin sitzen. Dann eine Originalität gleich dem Ei des Columbus, daß Jeder meint, so etwas habe er auch machen können und doch hat es nur Einer gemacht. Endlich jene milde, stille, behagliche Wärme der Empfindung, die man — mit einem arg mißhandelten Worte — „Gemüthlichkeit" nennt, die Mutter des Zwillingspaares der gesunden Sentimentalität und des ächten Humors. Wo diese Drei nicht beisammen sind, da bleibt auch das sonst schönste Lied nicht beim Volke sitzen; wo sie aber beisammen sind, da waltet wenigstens Gesundheit des Gedankens, Frische der Erfindung und leichte Anmuth der Form, und ich glaube, diese Vorbedingungen der Volksthümlichkeit sind auch Vorbedingungen zu aller wahren Kunst.

Wenzel Müller, der Vater der wiedererstandenen

Wiener Volkspoſſe, war bei Dittersdorf, dem großen Begründer der deutſchen komiſchen Oper, in die Lehre gegangen; aber Dittersdorf, ſo leichtfließend, ſo humoriſtiſch er auch gearbeitet haben mag, iſt noch ein tiefſinniger, ein gelehrter Muſiker, ja wohl gar ein Pedant neben dem luſtigen, leichtblütigen Wenzel Müller; er iſt ein feiner, kokett zierlicher Kosmopolit neben dem derben, durch und durch öſterreichiſchen Volksmann. Und ſo viel dieſer auch für's Theater ſetzte, hat er doch gar nichts geſchrieben, was eigentlich den Namen einer Oper verdiente; muſikaliſche Schwänke ſind's, dramatiſche Bänkelſängerſpiele. Wenzel Müller iſt ſelten im höheren Sinne humoriſtiſch, er iſt meiſt bloß luſtig und niedrig komiſch, er iſt oft flach bis zur äußerſten Trivialität, ſtellenweiſe ſehr langweilig und ſchreibt ſich ſelber ab; zur reichen Durchbildung der Kunſtformen hat er die Geduld nicht und in der techniſchen Gediegenheit des Satzes iſt er durchaus kein Hexenmeiſter. Nur in einem Stücke iſt Müller aber wirklich ein Hexenmeiſter geweſen, in der Naivetät des Bankelſängertones. Die „Teufelsmühle“ hat eine Baßarie, welche von dem böſen Müller erzählend anhebt:

Sein Weib hat er erſtochen,
Sie brach den Schwur der Treu' u. ſ. w.

Bei dem Worte „erſtochen“ wird die Melodie mit einem ſo charakteriſtiſch niedrig komiſchen Schnörkel vom Subſemitonium in deſſen große Septime hinaufgeſchleift, daß es uns wie ein Meſſerſtich durch's Herz geht. Ich ſage niedrig komiſch — für den gebildeten Hörer; für den ungebildeten klingt dieſelbe Phraſe tragiſch pathetiſch. So geht es auch mit dem Coloraturenſchmuck, der weiterfort dieſen Geſang reich verbrämt. Es iſt, als ſtünde ein alter blinder Clarinettiſt leibhaftig vor uns, wie er auf dem Jahrmarkt ſeine Schnörkel und Läufe mit furchtbarer Gewandtheit herausſprudelt. Doch auch hier ſpaltet ſich das Publikum; nur der einen Hälfte klingen dieſe Läufe ſo ergötzlich; der andern wogen ſie ſo feierlich und erhaben einher, wie nur immerhin die Coloraturen des ſtolzeſten Helden der großen Oper — die im Grunde ja auch nicht beſſer und nicht ſchlechter ſind. Nun läßt uns aber Wenzel Müller vollſtändig im Zweifel, ob es ihm Ernſt geweſen mit ſeinem Pathos, oder ob er nur ſeinen Spaß mit uns hat treiben wollen. Ich glaube er hat es ſelber

gar nicht gewußt. Er tappt ſo mitten hindurch zwiſchen Scherz und Ernſt, er verſpottet ſich ſelbſt, ohne es zu merken und das iſt eben ſeine Naivetät. Bei jedem Nachahmer wird ſie widerlich, denn man merkt die Abſicht. Im Vortrag aber erfordert jene Arie einen wahrhaft genialen Sänger, der uns eben ſo ſehr wie der Componiſt darüber im Zweifel laſſen muß, ob es ihm Spaß ſey oder bitterer Ernſt, daß uns bei denſelben Tönen heute vielleicht ein vergnügliches Lächeln beſchleicht und morgen ein heimliches Grauſen durchrieſelt.

Dieſe dramatiſche Bänkelſängerei iſt zwar von geringer Herkunft, aber doch von altem Namen, ſie hat eine lange kunſtgeſchichtliche Ahnenreihe, einen ſtolzen Stammbaum. Er treibt ſeine Wurzeln hoch hinauf bis zu jenen Schwänken des Mittelalters, wie ſie zwiſchen heiligen Myſterien auf den Gaſſen geſpielt wurden.

In Wien hatte ſeit alten Tagen die „Burleske“ das Feld gewonnen, länger als irgendwo ſonſt trieb Hanswurſt hier ſein Weſen auf der Bühne, und das Improviſiren, dieſer eigentliche Lebensnerv der Volksposſe, ging auf den Wiener Theatern immer noch

im Schwange, als es anderwärts längſt abgeſchafft war. Ja in Wien ließ ſich Hanswurſt eigentlich niemals ganz verbannen wie in Norddeutſchland, und während ihn die norddeutſche Pedanterie eben erſt von den Brettern gejagt hatte, ſangen ſich die luſtigen Wiener durch Wenzel Müllers Melodien flugs wieder in einen neuen Hanswurſt ein, und dieſer war der leibliche Sohn des alten, wenn er nun auch Kaſperl oder ſonſtwie hieß. Was auch außerdem noch von derartigen Figuren unter der Firma von Frankfurter Hampelmännern, Berliner Bummlern u. dgl. auf der Bühne geblieben iſt, das iſt uns durch Wenzel Müller gerettet, denn ohne ſeine Muſik hätte Niemand die Ahnherrn dieſer Geſtalten in der Wiener Volkspoſſe verdauen mögen. Indem er uns die letzten Trümmer des hiſtoriſchen Hanswurſt überlieferte und mit ſeinem kecken Naturalismus wider die Pedanterie der Schule focht, war er, der Bänkelſänger, ein Mitkämpfer der literariſchen Stürmer und Dränger und Leſſings und Schillers und Goethes, ſo unklaſſiſch auch ſeine Erſcheinung in ſo klaſſiſcher Geſellſchaft ſich ausnehmen mag.

Denn es lief dieſe Wiener Volks- und Zauberoper, wie ſie Wenzel Müller ſelbſtſchöpferiſch zur höchſten Blüthe brachte, doch keineswegs wiederum auf den bloßen Schwank, auf jene Kette von Späßen und Intriguen des alten Hanswurſt hinaus; ſie vereinigte im glücklichen Falle alles, was die damalige dramatiſche Gegenwart bewegte, im Spiegel einer grotesken Carrikatur. Das damals florirende Ritterſchauſpiel mit ſeinen grimmig ernſten Helden und minniglichen Frauen ward hineingezogen, dazu die neu erſchloſſene Feen- und Zauberwelt mit all ihrem Geſpenſterſpuck. Man wußte oft nicht recht, ob es mehr auf Scherz oder auf Ernſt abgeſehen ſey. Das Schauerliche miſchte ſich manchmal in einer Weiſe mit den tollſten Späßen und Schnurren, daß ſelbſt die ſpätere romantiſche Schule noch hieran lernen konnte. Die Shakeſpeare-Begeiſterung der Gebildeten hatte hier ihr handgreiflich volksthümliches Seitenſtück gefunden.

Oder iſt es nicht wirklich ein zarter romantiſcher Hauch der Geiſterwelt, ein Stück „Sommernachtstraum,“ im Styl der Wiener Vorſtädte verdeutſcht, was in Muſik und Dichtung über

Kauers „Donauweibchen“ ſchwebt? Iſt es nicht das wollüſtige düſtere Grauſen der alten Volksballade, welches die Hörer weiland bei einzelnen Stellen von Wenzel Müllers „Teufelsmühle“ kalt überlaufen hat?

Zu dieſes großen Bänkelſängers Zeit begann die literaturgeſchichtliche und kritiſche Begeiſterung für das deutſche Volkslied wieder lebendig zu werden. Von derlei bewußter Literaturtendenz war der ehrliche Wiener Kapellmeiſter gewiß himmelweit entfernt; er ſchöpfte in aller Herzenseinfalt eben nur deßhalb aus den Volksliedern, weil ſie ſo luſtig und verſtändlich klangen und allen gefielen, und dachte nicht weiter darüber nach. Aber wißt Ihr denn, ob es nicht vielleicht der Reiz ſeines Geſanges war, der bei den bewußten Forſchern die Begeiſterung für das Volkslied mit entzünden half? Und dieſe Forſcher hält man in Ehren; an den alten Wenzel Müller denkt kein Menſch mehr.

Wenzel Müller hat lang gelebt bei ſeiner luſtigen Arbeit. Das begreift ſich. Er hat über zweihundert Volkspoſſen und Zauberopern aus dem Aermel geſchüttelt. Das ſtimmt zur ganzen Art ſeiner

Produktion. Wer ſolche Sachen nicht aus dem Aermel ſchütteln kann, der ſoll überhaupt davon laſſen, und weſſen Gewiſſen nicht weit genug iſt, um die Sünden einer aus dem Aermel geſchüttelten Arbeit ruhig mitzunehmen, der iſt nicht zum Bänkelſänger geboren. In ſeinen alten Tagen ſoll Wenzel Müller oft ſcherzend geäußert haben, er begreife nicht, wie man ſo großes Weſen von Mozart machen könne. Mozart habe nur ſieben Opern geſchrieben, er, Wenzel Müller, aber habe über zweihundert Opern gemacht und dazu noch einen ganzen Haufen Muſik für die Kirche. Dieſe Taxation charakteriſirt den alten Bänkelſänger.

Müller ſtarb erſt 1835. Er hatte ſeinen Namen überlebt, aber keineswegs ſeine Werke. Das iſt ein ſeltenes Schickſal. Der Greis konnte täglich hören, wie ſeine Lieder im Munde des Volks fortlebten, wie ſeine Gedanken und Formen nachgeahmt, ausgebeutet und umgearbeitet wurden, aber faſt Niemand gedachte mehr, daß dieſe Lieder und Formen und Gedanken von ihm herrührten, und hätte es der alte Mann ſelber behauptet, ſo würden's ihm die wenigſten geglaubt haben. Es liegt wohl ein eigener Reiz

in einem ſolchen Incognito, aber gewiß auch eine Höllenmarter für eine ehrgeizige Seele. Das iſt Wenzel Müller ſchwerlich geweſen.

Schon deßhalb verachte keiner die Wenzel Müller'ſchen Poſſen, weil ſie ein ſo großer hiſtoriſcher Beweis von der ſiegreichen Kraft des Volksliedes in Deutſchland ſind. Denn dies eben iſt der Vorzug der Deutſchen, daß ſie nicht bloß ſo ſchöne Volkslieder haben, ſondern daß jeder volksthümliche Geſang ſo gewaltig bei ihnen durchſchlägt. Es gibt kein ſtolzeres Zeugniß dieſer aſſimilirenden Kraft, durch welche der deutſche Volksmund jede Sangesweiſe, die ihm zuſagt, gleichſam wieder erzeugt und zu eigener Art ſich umſtempelt, als die Geſchichte des Deſſauer Marſches. Er iſt von Hauſe ein italieniſches Stück. Als Leopold von Deſſau Turin ſtürmte (1706), kamen ihm die überwundenen Italiener zur Siegeshuldigung mit dieſem Marſch entgegen. Den Deutſchen aber gefiel das ſchmetternde Feldſtückchen, ihre eigenen Trompeter begannen es zu blaſen, der Volksmund nahm die eindringliche Melodie auf, verdeutſchte die wälſchen Wendungen, zeichnete die Weiſe als deutſches Eigenthum, und ſo iſt der Huldigungsmarſch

der Turiner ein deutsches Kriegs- und Siegeslied geworden, ein Volksgesang, wozu wir das Zeug mit dem Schwerte aus Italien geholt haben.

Wenzel Müller hat viele Schüler und Nachfolger gehabt, und doch ist keiner über ihn hinausgekommen, sie sind vielmehr hinter ihn zurückgegangen. Er ist der Anfang und das Ende, der einzige vollgültige dramatische Bänkelsänger. Die Wiener Volkspossen vegetiren noch fort und wuchern pilzenhaft, aber Deutschland berauscht sich nicht mehr an ihnen. Es fehlt eben der rechte Musikant, es fehlt der Bänkelsänger. Nur in dem Boden des alten Wiener Musikantenthums konnte ein solcher gedeihen. Es fehlt jetzt der leichte Fluß der Erfindung, die Kritiklosigkeit, die Gemüthlichkeit, es fehlt vor Allem jene Naivetät, die selber nicht weiß, ob sie Spaß oder Ernst macht, und es werden nur noch gemeine Gassenhauer herauskommen, wenn man Wenzel Müller nachahmt. Raimund trachtete die Dichtung jener Volkspossen zu veredeln. Es ist ihm viel Schönes gelungen; und doch wollte er, als er seinen besten Wurf gethan, als er seinen prächtigen „Verschwender" vollendet hatte, sein Manuscript in's Feuer

werfen, und als er noch eine Weile fortgedichtet — schoß er sich eine Kugel durch den Kopf.

Von den musikalischen Nachfolgern Wenzel Müllers wird uns kein Exempel einer solchen melancholischen Selbstkritik berichtet. Ihre Musik ist auch in der That keinen Schuß Pulver werth.

II.

Astorga.

Emanuel von Astorga, gewöhnlich mit dem Zusatze „der Baron," heißt ein italienischer Sänger und Tondichter aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Ich denke mir Astorga als eine hohe, stolze, adelige Gestalt, doch ein wenig gebeugt von der Wucht geheimen Wehes, das Profil in feinen, aber kühnen Umrissen gezeichnet, ein brennendes, dunkles Auge, ein geisterhaft bleiches Gesicht zwischen lang wallenden rabenschwarzen Locken. Man wende mir nicht ein, daß der Mann muthmaßlich eine Alongeperücke getragen oder mindestens das dunkle Haar weiß gepudert; Perücke und Puder würden eine Lüge in seinem durch und durch romantischen Charakterbilde seyn. Manieren und äußere Formen sind weltmännisch

gewandt; doch unter dieſer leichten Maske, die Erziehung und Gewohnheit gewoben, lugt der Dichter hervor, der im Glanz der Höfe hatte leben müſſen, wo er doch ſo viel lieber ganz mit ſich allein gelebt hätte. Nicht blos ſeine vom Feuer des Südens durchglühten Tondichtungen ſtempeln ihn zum muſikaliſchen Romantiker in der Zopfzeit, auch ſeine äußere Perſönlichkeit, ſeine Lebensſchickſale, die ſich wie zum Gedichte verknüpfen. Es klingt darin die uralte Mähr wieder von dem Ausgeſtoßenen, von der Seele, der ſie den Lebensnerv vergiftet hatten und die ſich aus der Welt der Thaten in die Traumwelt der Kunſt als in eine klöſterliche Freiſtatt zurückzieht.

Wir begegnen dem zwanzigjährigen Jüngling zuerſt — auf dem Rabenſtein, wo ihn Henkersknechte feſthalten, damit er das Auge von der zuckenden Leiche ſeines hingerichteten Vaters nicht abwende. Es war der ſchwachſinnige Philipp V. von Spanien, der mit ſolchen Mitteln den Geiſt des Aufruhrs auf der ſeinem Königreiche zugetheilten Inſel Sicilien niederhielt, und Aſtorga's Vater hatte zu den Häuptern der Partei gehört, die für die Unabhängigkeit der Inſel das Schwert geſchwungen. Der Mutter

brach das Herz. Von dem Sohne geht die Sage, er ſey in dumpfer Bewußtloſigkeit wochenlang nicht von der Stätte des Entſetzens gewichen, und das Leidensbild ſeiner jugendlichen Erſcheinung drohte gewaltiger auf die erregbaren Sicilianer zu wirken als der Schreck der Hinrichtung. Da ließ ihn die Gräfin Urſini, die berühmte Oberhofmeiſterin der Königin, oder richtiger des Königs, hinwegführen und in das Kloſter Aſtorga in Spanien bringen.

Daher ſchreibt ſich dieſes Muſikers bleiches Geſicht zwiſchen den ſchwarzen Locken und der leiſe Hauch der Schwermuth, der ſich auf alle ſeine Werke gelegt hat. Aber hier ſcheidet ſich auch gleich in der Wurzel der ſchwermüthige Zug in Aſtorga's Tondichtungen von der Sentimentalität in den Werken der meiſten modernen Künſtler mit — bleichem Geſichte. Er hatte wirklich ein tragiſches Schickſal durchgelebt, er hatte aus ſeinem eigenſten, wahrhaftigen „großen Schmerze ſeine kleinen Lieder" gemacht. Es war nicht die Spitalluft der Studirſtube, ſondern die Qual eines fürchterlichen hiſtoriſchen Augenblicks, die ſo blaß auf ſeinen Wangen lag.

Ueber ſeines Lebens Eingang und Ausgang ſchwebt

das tiefſte Dunkel. Man kennt nicht einmal ſeinen eigentlichen Namen. König Philipp hatte ſein Wappen zerbrochen, ſeine Stammgüter eingezogen, der Familiennamen des Geächteten iſt verſchwunden und vergeſſen worden. Von dem ſtillen Kloſter, wo Emanuel in der Kunſt neuen Lebensmuth gewann, nannte er ſich Aſtorga. Und der Zorn des Königs konnte es wenigſtens nicht wehren, daß der Sohn des Hingerichteten ſeinem neuen Namen einen künſtleriſchen Adelsbrief gewann, der es ihn verſchmerzen laſſen mochte, daß ſein alter Name ausgerottet war. Gleiches Dunkel ruht über dem Ende des Meiſters. Er ſoll ſich in ein böhmiſches Kloſter zurückgezogen haben, man weiß nicht in welches, und dort geſtorben ſeyn, man weiß nicht wann. Und mitten inne zwiſchen dieſem geheimnißvollen Eingang und Ausgang liegt ein Roman.

Aus dem ſpaniſchen Kloſter war Aſtorga an den Hof des Herzogs von Parma gegangen, wo er gaſtliche Aufnahme fand und der Kunſt des Geſanges leben konnte, die ihm Geneſung gebracht hatte. Hier entſpann ſich dem dichteriſchen Jüngling ein Liebesverhältniß zu der Tochter des Fürſten, faſt wie es

Goethe im Taſſo gezeichnet hat. Aſtorga war nicht minder unglücklich und dennoch glücklicher als Taſſo. Der Herzog, da er das Ding durchſchaute, ſchickte ihn nach Wien, an den muſikreichſten Hof jener Zeit, und ſo ward der Künſtler um des Liebenden willen hinausgeführt in die große muſikaliſche Welt, und das Opfer einer geknickten Leidenſchaft trug ihm eine vortreffliche Kunſtſchule ein. Die Wiener Hofburg war damals eine wahre Freiſtatt für jeden tüchtigen Muſiker. Die Kapelle Leopolds I. zählte nahebei hundert Mann. Der Kaiſer ſelbſt prüfte ihre Mitglieder, er ſoll das Studium des politiſchen Contrapunktes zum öftern über dem des muſikaliſchen vergeſſen haben und bei ſeinen Muſikern mehr zu Hauſe geweſen ſeyn als bei ſeinen Miniſtern. Als er merkte, daß ſeine Stunde nahe ſey, hat er die Kapelle vor ſein Bett kommen laſſen und iſt ſo mitten im Concert geſtorben.

Der unglückliche ſicilianiſche Edle fand an Leopolds liederreichem Hofe ein freundliches Aſyl und der Kaiſer würdigte ihn ſeines perſönlichen Umgangs. Als derſelbe geſtorben war, ging Aſtorga hinaus in die weite Welt und durchzog halb Europa auf jahrelanger

künſtleriſcher Wanderfahrt. Es war eine Kunſtreiſe nach Art der höfiſchen Dichter des Mittelalters. Meiſt weilte der Tondichter in Fürſtenhäuſern. Ueberall ließ er den Ruhm ſeines Genius zurück, aber nur ein einzigesmal in ſeinem Leben iſt er öffentlich hervorgetreten durch die Aufführung einer Operette.

So viele Städte und Länder er ſah, verhüllte er doch ſein Geſicht vor ſeinem Vaterland und wollte es nicht wieder ſehen. Aber obgleich der Sänger ſeine heimathliche Inſel vergeſſen wollte, verleugnen konnte er ſie dennoch nicht. In dem zarten melodiſchen Wellengekräuſel der Rondos aus ſeinen Kammercantaten tönen die bekannten ſicilianiſchen Volksweiſen wieder. Es iſt da, als ob der „Siciliano“ das Urbild der ſanftgleitenden Rhythmik des anmuthigen Sechsachteltaktes, dem Componiſten unbewußt in den Ohren geklungen hätte. Es gemahnt uns nicht ſelten bei dieſen Liebesgeſängen Aſtorga's, als hörten wir das o sanctissima der ſicilianiſchen Schiffer, zu dem die Ruder leiſe den Takt ſchlagen, indeß der laue Abendwind die zitternd verhallenden Klänge über die unendliche Fläche des ruhigen Meeres hinausführt.

Die Kritik hat die Aechtheit mancher der berührten Einzelzüge aus Astorga's Lebensroman angezweifelt. Sie hat zu wenig Prosa, zu wenig Philister darin gefunden, um den Stempel der Glaubwürdigkeit wahrzunehmen. Die kargen Reste von Astorga's Werken geben wenigstens insoweit Zeugniß für die Aechtheit jener Einzelzüge, als Sangesweisen und Harmonien überhaupt Zeugniß geben können für Thatsachen des äußern Lebens.

Es ist vielleicht mehr als ein Spiel des Zufalls, daß Astorga in seinem herrlichen Stabat mater die Stelle: „fac ut animae donetur paradisi gloria“ wunderbarerweise in Moll gesetzt hat. Ist das nicht die schmerzgetränkte, durch die Tiefe des Unglücks zur Kunst eingeweihte Seele, die selbst bei der Glorie des Paradieses einen Nachhall sehnsüchtiger Wehmuth nicht unterdrücken kann? Und dann die Stelle, wo es heißt, daß ein Schwert durch das seufzende Herz der Mutter Gottes gegangen sey! Pertransivit gladius! Die Bässe schreiten bei den Worten dämonisch in chromatischen Gängen gegen die wogenden Oberstimmen heran, sie schneiden als mit Schwertesschärfe in das Gewebe derselben ein. Wenige Tonmeister

laſſen das Martervolle in dieſer unzähligemal componirten Stelle dem Hörer ſo durch Mark und Bein gehen als der ſonſt ſo milde Aſtorga. Das iſt das Schwert, welches auf dem Richtplatze durch die Seele des Jünglings gegangen war, als es ſeines Vaters Leben mitten entzwei ſchnitt, und vielleicht unbewußt hat er die Geſchichte ſeiner eigenen Qual hier in Noten geſetzt.

Ueberhaupt glänzt das Werk durch ſeine kecke dramatiſche Charakteriſtik, die in den tragiſchen Momenten am mächtigſten wird. So iſt die Strophe: „Sancta mater, istud agas“ als Sopran-Arie mit einer ganz kurzen Figur begleitet, die fortwährend von allen Stimmen gleichzeitig angeſchlagen wird. Die hierdurch entſtehende rhythmiſche Monotonie, theilweiſe verhüllt durch einen ſteten Wechſel der Modulationen, iſt von ergreifender Wirkung. Es iſt der kurze, raſche Pulsſchlag eines von tiefſter Betrübniß, von Sehnſucht und Reue hingeriſſenen Herzens, der in dieſer haſtig vorwärts drängenden Rhythmik pocht. Man wird an ähnliche einfach naturgewaltige dramatiſche Kunſtmittel in der Begleitung Glucks erinnert.

Bei Astorga ringt die moderne Dramatisirung des Textes in der Kirchenmusik noch mit der alten Art der mystischen Beschaulichkeit, wie sie in der Schule Palestrina's als eine gleichmäßig vorschreitende musikalische Lyrik des erhabenen Styles über den wechselnden Sinn und Ausdruck der Textesworte dahin schwebt. Astorga war noch Zeitgenosse Pitoni's und Lotti's, welche das stille Abendroth einer ächt mittelalterlich katholischen Musik wie im Widerschein eines fernen Alpenglühens in das achtzehnte Jahrhundert herüberleuchten ließen. Aber er war auch schon ein Zeitgenosse von Händel und Bach, welche die ganze Macht deutscher dramatischer Tiefe und Bewegung im unwiderstehlichen Sieg für die Kirchenmusik eroberten.

Vor allen Italienern der Zeit charakterisirt ihn die Wahlverwandtschaft mit deutscher Musik. Unzähligemale erinnert das Einschneidende seiner melodischen und harmonischen Wendungen, die Mystik seiner Modulationen an Bach, den einsamen Meister, an den so Wenige erinnern. Selbst in Astorga's weltlichen Cantaten tönt es uns in den originellen und kecken Fortschreitungen durch verminderte und übermäßige Intervalle oft wie leise Anklänge aus Bachs

geiſtlicher Muſik entgegen. Aſtorga, der ſo lange in Deutſchland lebte, konnte ſich eben auch des deutſchen Geiſtes nicht erwehren, der damals gerade in der Muſik ſo mächtig ſeine Schwingen zu regen begann. In London, welches unſern Händel aufnahm, und uns das Edelſte Händelſcher Muſik bewahrt und überliefert hat, ſchrieb Aſtorga wahrſcheinlich ſein Stabat mater. Die jetzt verbreitete Partitur desſelben gehörte urſprünglich der dortigen Akademie für alte Muſik. So ehren und genießen wir in Deutſchland auch noch heute dieſen Meiſter, während er in Italien gewiß bis auf den Namen verſchollen iſt.

Ein anderes großes Kirchenwerk des Meiſters, ſein Requiem, iſt bis jetzt erſt in Trümmern wieder entdeckt. Es reiht ſich bei dieſem Manne Dunkel an Dunkel, aber das Wenige, was wir von ihm gewiß wiſſen und beſitzen, iſt ſo köſtlich, daß es nach dem Dunkeln und Verlorenen erſt recht begehrlich macht.

Ich gedachte oben der Kammercantaten Aſtorga's. Eine ſolche cantata a voce sola aus der Zopfzeit iſt ſonſt meiſt eine dürre ſchäferliche Liebesmuſik, ein unendlicher, zu Trillern und Fiorituren ausgekräuſelter Liebesſeufzer. Ewig die gleiche Litanei von

Treuloſigkeit und Verrath und entſetzlicher Liebespein in Moll, oder andererſeits von unausſprechlichem Liebesglück in Dur. Dergleichen Cantaten ſind dann — buchſtäblich — die Langeweile nach Noten. Sie ſehen darum meiſt nicht bloß altmodiſch aus, ſondern widerlich runzelich, greiſenhaft. Es iſt als ob Methuſalem einem friſch blühenden ſiebzehnjährigen Mädchen ein Liebesgeſtändniß in Bockstrillern machte. Bei Aſtorga's Cantaten ſind die Verſe abgedroſchen wie bei den übrigen; auch die ſpröde, ungelenke Form iſt beibehalten. Aber wir vergeſſen beides über der tiefen, warmen Seelengluth, die aus ſeinen über den magern Texten hinſchwebenden Tönen quillt. Wie ein Murillo neben den Spätlingen der italieniſchen Malerei aus dem ſiebzehnten Jahrhundert nimmt ſich Aſtorga's Kammermuſik neben den gleichartigen Werken der ihm ſonſt verwandten Meiſter der neapolitaniſchen Tonſchule aus. Der muſikaliſche Taſſo, der am Hofe von Parma für ſeine Eleonore ſchwärmt, iſt es, der uns in dieſen Liebeshymnen entgegentritt, nicht der ſteife Schulmeiſter Nicolo Porpora, der Solfeggien auf Liebesſchwüre ſchreibt. Es iſt die romantiſche Gluth, der brennende Farbenton des

Südländers, der den Aſtorga ſo ſcharf unterſcheidet von den meiſten ſeiner Zeitgenoſſen und ihn der Gegenwart ſo nahe rückt. Aber bei aller Gluth der Leidenſchaft verleugnet er doch nie den muſikaliſchen Ariſtokraten, die ſanfte Würde, die feine, vornehme Zurückhaltung in allen Kunſtformen.

Es laſſen ſich vielleicht in der ganzen Geſchichte der Muſik keine zwei Charaktere auffinden, die in ſchrofferem Gegenſatze zu einander ſtehen als Wenzel Müller und Aſtorga. Man mag es ſogar einen barocken Einfall heißen, beide überhaupt nur neben einander zu nennen. Aber beide waren Naturen im vollen Sinne des Worts, beide urſprünglich, genial, nur in Ziel und Mitteln polariſch auseinander gehend, beide ächte künſtleriſche Charakterköpfe. Müller ſchrieb für das Volk, Aſtorga für die kleine Schaar der dichteriſch Geweihten; dieſer war ein einſamer Geiſt, jener lebte in der Maſſe. Müller wird nicht mehr viel äſtimirt, weil er zu populär war, Aſtorga iſt ſo wenig mehr gekannt, weil er zu ariſtokratiſch geweſen. Namentlich werden beide von den Zöpfen der Schule ignorirt, Aſtorga, weil er ihnen zu viel Poeſie, Müller, weil er ihnen zu viel Natur hat.

Aſtorga blieb in ſeiner Wirkſamkeit vereinſamt, Müller ſah ſich von zahlreichen Schülern umgeben. Dieſer führte das Leben eines einſamen Spießbürgers, jener ward kämpfend und ringend von Abenteuer zu Abenteuer geſchleudert. Von Müllers Lebensumſtänden weiß man faſt gar nichts, es iſt auch wohl wenig dabei verloren, deſto mehr weiß man von ſeinen Arbeiten; von Aſtorga's Schickſalen iſt im Vergleich viel bekannt, deſto weniger von ſeinen Schöpfungen. Hier könnte man ſich den Künſtler aus ſeinem Lebenslauf conſtruiren, dort den Lebenslauf aus den Kunſtwerken.

Der ſtille Jubel, die mühſam gedämpfte Verzückung des Kunſtfreundes, der unter einem Haufen von Schofelgemälden urplötzlich ein vom Schmutze der Jahrhunderte verſchleiertes Meiſterwerk entdeckt, iſt oft genug in Spott und Ernſt gemalt worden. Der Enthuſiaſt wird da wieder zum Kinde, die Weihnachtsfreude längſt verklungener Jahre lebt neu auf. Das mochte ich an mir ſelber wahrnehmen, als ich unter den muſikaliſchen Handſchriften, die ich aus einer alten holländiſchen Sammlung erworben, ein paar „neue" Cantaten von Aſtorga fand, eben jene

Liebesgesänge des Tasso von Parma, von denen ich oben gesprochen. Wenn man ähnliche vergrabene Schätze der poetischen Literatur wieder entdeckte, dann würde der erste Gedanke seyn, dieselben zu veröffentlichen. Bei musikalischen Schätzen ist das im Gegentheil der letzte Gedanke. Es gibt keine ganze Auflage von zahlungsfähigen Menschen mehr, die sich für einen Astorga interessirten.[1] Der Gedanke, ein Meisterstück ganz allein zu besitzen, ganz allein genießen zu dürfen, hat auch einen hohen Reiz, einen etwas egoistischen freilich. Unlängst am hundertjährigen Todestage des großen Sebastian Bach, des Stolzes der deutschen Nation, mußte erst eine Bach-Stiftung gegründet werden, damit es solchergestalt möglich würde, die Werke des nationalen Meisters nach hundert Jahren doch auch endlich einmal der Nation vollständig und korrekt — auf Subscription

[1] So schrieb ich vor vier Jahren. Meine Worte sind nicht ganz auf den Stein gefallen. Astorga's Stabat mater wurde inzwischen in mehreren Städten mit tiefgreifender Wirkung aufgeführt, und ein Berliner Musikverleger veranstaltete eine schöne, mit einem tüchtigen Klavierauszug bereicherte Partitur-Ausgabe des Werkes. Die Cantaten sehen noch ihrer Wiederauferstehung entgegen.

— mitzutheilen! Zu dieſem glänzend beſchämenden Beiſpiel liefert keine andere Kunſt ein Gegenſtück.

Es erſchien mir immer als ein ungeheurer Hohn, wenn ich bemerkte, wie neuerdings eine Kirchenarie von Stradella ſo fleißig in den Concerten geſungen wurde, lediglich deßhalb, weil es einem Librettodichter gefallen hat, eine Anekdote aus dieſes alten Muſikers Leben in Form einer Oper zu traveſtiren. Nun war auf einmal der längſt vergeſſene Stradella anziehend geworden, man war doch neugierig zu wiſſen, wie der Mann in Wirklichkeit geſungen habe, der jetzt auf den Brettern als ein ſo ſentimentaler tenore amoroso umgeht!

Verehrer Aſtorga's haben ſein herrlichſtes Werk, das Stabat mater, vor etlichen Jahren ſtechen laſſen, nicht um eines Gewinnes willen, ſondern um ihrer Begeiſterung ein Genügen dadurch zu thun, daß ſie dieſelbe auch in andern entzündeten. Die Firma eines Verlegers iſt nicht auf dem Titelblatte der Partitur zu ſehen, dieſes iſt nur durch ein einfaches Kreuz geſchmückt.

Es iſt das Kreuz, daran die modernen Muſikanten die ideale Tondichtung der alten Zeit geſchlagen haben.

Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert.

Die Schriftgelehrten mit Hopf und Schwert.

Mattheſon und ſeine Zeitgenoſſen.

Seit einigen Jahrzehnten haben ſo viel tauſend fleißige Hände auf dem Boden der deutſchen Literaturgeſchichte gepflügt und gegraben, daß man meinen ſollte, es gäbe da keinen Raum, auch nur von wenigen Ellen im Geviert, der nicht längſt umgebrochen ſey. Und trotzdem will ich den Leſer zu einer Stelle führen, die noch immer der erſten Umrodung harrt, ja wie ein dunkler Urwald in ſo viel geklärtes Land hineinragt.

Da begegnet uns im erſten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts die gravitätiſche Geſtalt eines Niederſachſen, ein ſeltſam doppeltſeitiger Charakter, ein Mann, der manchmal faſt wie Winkelmann und Leſſing mit zweiſchneidigem Schwerte dreinſchlug, um einer freieren, geläuterteren Kunſtauffaſſung

Bahn zu brechen, in andern Stücken aber auch wieder ein verſtockter äſthetiſcher Reaktionär war, heute ein ächter Prophet und morgen ein ſich ſelbſt betrügender Charlatan, nach Umſtänden bald ein Streiter für die wahren Heiligthümer der Kunſt, bald ein ächter literariſcher Raufbold; — jedenfalls aber ein Kunſtſchriftſteller von hiſtoriſcher Bedeutung, der hamburgiſche Kapellmeiſter und Geſandtſchaftsſekretär Mattheſon.

Wo ſteht ſein Name in den Geſchichtsbüchern unſerer Literatur verzeichnet? Hätte er ſtatt über Geſchichte und Theorie der Muſik über bildende Kunſt oder Poeſie geſchrieben, ſo würde jeder Gymnaſiaſt von ihm zu reden wiſſen. So hat er ja bloß die Kunſt des reinen Tonſatzes von den Feſſeln veralteter Satzungen befreien helfen, ſo hat er in ſeinen guten Stunden nur die Fackel einer allgemeineren Wiſſenſchaftlichkeit den im Handwerk verſtockten Muſikern angezündet! Darum feierte man ihn nur in der Geſchichte der Muſik. In gleicher Engherzigkeit dürfte das Standbild Winkelmanns auch nur in den Geſchichtsbüchern der bildenden Kunſt, nicht der Nationalliteratur aufgeſtellt werden.

Es handelt ſich aber nicht bloß um dieſen einzelnen Mann — obgleich der einflußreichſte — ſondern um eine ganze Reihe muſikaliſcher Geſchichtſchreiber und Aeſthetiker, an welchen unſere Literaturgeſchichte die Sünde des Vergeſſens zu ſühnen hat. Dieſe Männer wirkten damals in ihrer Art ungeſtüm genug mit zur literariſchen Geſammtentwicklung der Nation. Das mag uns freilich wie ein Mährchen klingen, wenn wir die Dürftigkeit und Machtloſigkeit der heutigen muſikaliſchen Schriftſtellerei dagegen halten. In der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war es anders. Die ganze Buch-Cultur der gebildeten und gelehrten Geſellſchaft ſpiegelte ſich damals in dem Wirken auch der muſikaliſchen Literatoren.

Will man den in unſern Geſchichtsbüchern noch gar nicht erwogenen Einfluß dieſer merkwürdigen Leute ganz äußerlich meſſen, dann ſtelle man ſich nur einmal auf den rein buchhändleriſchen Standpunkt. In jener Zeit, welche kaum den zehnten Theil unſerer heutigen Bücherproduktion auf die Meſſen brachte, erſchienen gewiß doppelt ſo viele muſikaliſche Literaturwerke als heutzutage. Erwägt man

dabei, daß so viele dieser Schriften eine dritte und vierte Auflage erlebten, so läßt das auf eine im Verhältniß wenigstens um das Hundertfache überragende Thätigkeit der Schriftsteller und ein im selben Grade höheres Interesse des Publikums schließen. Dieser eine Punkt schon muß den literarischen Forscher stutzig machen. [1]

Die Musik ist nicht nur in bahnbrechenden Kunstschöpfungen vorangegangen, die Stricke des Zopfes zu zerreißen, sie hat nicht bloß in Händel und Bach die Propheten aufgestellt, welche verkündigten, daß die Zeit einer freien, tiefsinnigen Genialität, eines nationalen Aufschwungs des deutschen Künstlergeistes nahe herangekommen sey: sie hat auch zuallererst ihre Theoretiker und Geschichtsforscher als rechte

[1] Als ein Zeugniß, wie wenig heutzutage dagegen die Buchhändler über den antiquarischen Werth jener Werke im Klaren sind, möge folgende Thatsache dienen. Der Verfasser dieses Aufsatzes ließ vor einigen Jahren Umfrage halten im deutschen Buchhandel, ob noch ein Exemplar von Mattheſons „vollkommenem Kapellmeister" in der Ausgabe von 1739 zu haben sey. Es wurden ihm darauf zwei Exemplare zum Kauf angeboten. Der eine Buchhändler verlangte für dieses wichtige Hauptwerk der musikalischen Literatur zwei Louisd'or, der andere — einen Thaler!

Bußprediger in die Welt geſchickt, den kommenden Erlöſern der Kunſtwiſſenſchaft die Steige zu ebnen. Oder was iſt es anders, wenn der alte Mattheſon ſchon im Jahre 1739 lehrt, daß die Muſik „eine Zuchtlehre“ ſey, wenn er in einer Zeit, wo die frivolſten Auffaſſungen über Zweck und Weſen der Kunſt gäng und gäbe waren, dieſelbe in würdigerem Sinne von ihrer ethiſchen Seite faßt, und dem nüchternen franzöſiſchen Claſſicismus der damaligen Literaturfürſten zum Trotz auf die tieferen hiſtoriſchen Wurzeln der Kunſt bringt und zum umfaſſenden Studium ihrer Geſchichte ermahnt? Da man die Kunſt noch als ein Ding „zur Beluſtigung des Verſtandes und Witzes“ bezeichnen mochte, ſprach Mattheſon, — wenn auch nicht ohne einen ſelbſtgefälligen Seitenblick auf ſeine etwas zweifelhafte Würde als hamburgiſcher Geſandtſchaftsſekretär, — von ihrer politiſchen Wichtigkeit, von ihrer ſtaatsmänniſchen Bedeutung, und verwies dabei auf Griechenland. Und derſelbe Mann iſt es, welcher in jenen Tagen der Kunſtbarbarei den Muſiker, der edle und einfache Melodien ſchaffen will, zum Studium der antiken Plaſtik auffordert.

Die muſikaliſche Kunſtwiſſenſchaft war viel früher

deutſch als die literariſche Kritik. Es iſt nicht bedeutungslos, daß eines der Hauptwerke Mattheſons den Titel führt: „Der muſikaliſche Patriot.“

Dieß Alles dürfte wohl verlocken, einen genaueren Blick auf einen ſolchen Mann und auf die Gruppe ſeiner Genoſſen zu werfen.

Mattheſon war in früher Jugend ſchon ein verhätſcheltes Wunderkind, das in ſeinem neunten Jahre bereits öffentlich muſicirte und die Bühne betrat, ja es wünſchten damals ſchon Leute Unterricht zu nehmen bei dem halbwüchſigen Schulbuben! So ſpiegelt ſich ſchon in ſeiner Jugend die Unnatur der damaligen auf den gleißenden Schein ſpeculirenden gebildeten Geſellſchaft. Und nie hat er ſich ganz frei machen können von jenem ſelbſtgefällig koketten Weſen der Perückenzeit, welches unbekümmert bleibt um die ſittliche Verderbniß des inwendigen Menſchen, wofern der auswendige nur in Purpur und Goldbrocat mit Grazie und Würde einherzuſtolziren weiß. Der große Mann und der Geck grenzen bei Mattheſon ſtets ſehr nahe zuſammen.

Mattheſon war ein Gelehrter, der an ſtaunenswerther Arbeitskraft und Vielſeitigkeit der Geiſtesbildung zu den zahlreichen Univerſalgenies ſeiner Zeit

zählt; eine Originalfigur, bei der es Einen Wunder nimmt, daß sie noch nicht in irgend einem biographischen Romane umgeht: Opernsänger, Kapellmeister, Organist, Diplomat, Jurist, Hofmann, ein Kenner des Alterthums, in den neueren Sprachen zu Hause, ein gründlicher musikalischer Theoretiker und Geschichtsforscher, mittelmäßiger Componist, dazu in Leibesübungen wohl erfahren, ein guter Fechter — schließlich aber auch ein ganz gehöriger Renommist.

Als Musiker begann er, um dann zur Rechtsgelehrsamkeit überzugehen, als Edelknabe des Vicekönigs von Norwegen, Grafen von Güldenlöw, das Hofleben kennen zu lernen und später als Musiker, Schriftsteller und Gesandtschaftssekretär der Kunst, der Literatur und der Politik zu dienen. Ein allmählig in völlige Taubheit übergegangenes Gehörübel trieb ihn von der praktischen Musik ganz zur Schriftstellerei.

Man wäre fast versucht, diese in den verschiedensten Wirkungskreisen sich versuchende Kraftnatur, die, in den künstlerischen Sünden ihres Zeitalters tief verstrickt, dennoch zugleich mit Macht über dieselben hinausstrebte, mit Rubens zu vergleichen, wenn sich nicht bei Mattheson die frische Originalität und

Kedheit genialer Zeugungskraft nicht ſowohl, wie bei Jenem, in künſtleriſchen Gebilden, ſondern vielmehr in von vielfarbigen Lichtblitzen durchleuchteten Werken der Theorie und Forſchung offenbart hätte.

Sein Wirken war wie eines Märzſturmes, wie eines Aprilgewitters, das gewaltigen Lärm macht, viel Waſſer ergießt, vielen Staub aufwirbeln läßt, mancherlei ſtört und ſchädigt, dennoch aber die Luft fegt und den Frühling vorverkündet. Ueber den nachfolgenden ſonnigen Tagen vergißt man jenes heilſame Unwetter.

Um Mattheſons muſikaliſche Vielgeſchäftigkeit in ſeinen früheren Jahren und zugleich den Standpunkt des theatraliſchen Künſtlerhandwerks in jener Zeit zu charakteriſiren, möge ein einziger Zug genügen. In den von ihm componirten Opern ſang er in der Regel eine der erſten Partien. War ſeine Rolle vor dem Schluß des Stücks abgeſpielt, hatte er ſich z. B. als Antonius in ſeiner Kleopatra erſtochen, dann ging er von der Bühne in's Orcheſter und dirigirte das Stück zu Ende.

Bei dem Einblick in Mattheſons klaſſiſche Gelehrſamkeit und Beleſenheit kann es manchem Philologen ſchwindlig werden. Er iſt aber auch hier durchaus

nicht der Mann, der sein Licht unter den Scheffel stellte, und man muß nicht glauben, daß er die gelehrten Goldflitter alle selber gemacht habe, die er sich so reichlich auf den Rock näht. Die klassische Gelehrsamkeit spielte damals eine ganz andere Rolle in der musikalischen Literatur, als heutzutage, und die Musikliteraten mußten mit ihrer philologischen Bildung ebenso nothwendig Wind machen wie andere Leute. Athanasius Kircher hatte mit den von ihm entdeckten angeblich altgriechischen Musikalien den Leuten die Köpfe verrückt, und wenn der steife Professor Meibom zur allgemeinen Erheiterung angesichts des schwedischen Hofes nach einer altgriechischen Arie altgriechisch zu tanzen versuchte, so ließen sich zu dieser Scene wohl noch allerlei würdige Seitenstücke aus damaliger Zeit auffinden.

Mattheson war ein Vielschreiber, dessen Arbeitskraft wahrhaft ungeheuer erscheint; allein seine Schriften concentriren sich in großen Gruppen, und nur durch die Masse derselben konnte er so großen Einfluß als ästhetischer Agitator üben.

Er hatte sich vorgenommen, so viele schriftstellerische Werke zu liefern, als er Lebensjahre zählen

würde, und obgleich er das dreiundachtzigste Jahr erreichte, sind doch noch fünf Werke mehr, nämlich achtundachtzig in Druck gekommen, und eine viel größere Anzahl soll er gar noch handschriftlich hinterlassen haben. Wenn er fleißig war, lieferte er in zwei Tagen acht Druckbogen voll Uebersetzung. Ein englisches Geschichtswerk von mehr als zweihundert Druckbogen soll er binnen neunundsechzig Tagen übersetzt haben. Er gehört zu den Schriftstellern, die aus Furcht, einen guten Gedanken im Dintenfasse zurückzulassen, dasselbe lieber gleich bis auf den untersten Bodensatz ausschreiben. Staunen muß man aber doch über die wunderbare Frische und Fülle dieses ruhelosen Geistes, wenn man eingedenk solcher Vielschreiberei seine Hauptwerke prüft und den reichen Schatz eigener, tiefsinniger Gedanken überschaut, der zwischen allerlei zopfigem Geschnörkel darin geborgen ist.

Es ist aber nicht bloß der wissenschaftliche Inhalt dieser Schriften, in welchem uns Mattheson oft als ein wahrer Befreier erscheint, sondern auch die sprachliche Form. Darauf möchten wir unsere literarhistorischen Forscher ganz besonders aufmerksam machen.

Während Printz und die andern früheren Musikliteratoren häufig ihre Werke noch lateinisch abfaßten, finden wir hier ein derbes, kräftiges Deutsch, das oft genug die damals herrschende ungelenke, trockene, anschauungsarme, verzwickte Schreibart siegreich zu Boden schlägt. Das Ziel der Verdeutschung der Wissenschaft, welches der Zeitgenosse Thomasius auf ganz andern Gebieten des Geistes verfocht, ist damals auch von den musikalischen Schriftstellern laut verkündet worden. Mattheson insbesondere aber erinnert dabei noch an einen Mann des sechzehnten Jahrhunderts, der ihm verwandt erscheint, nicht nur weil er die deutsche Sprache auf den Universitätskatheder brachte, sondern weil er auch ein ähnlich gemischter Charakter war, halb Pedant und halb Revolutionär, halb Charlatan und halb Reformator, von den Zeitgenossen überschätzt und verachtet, von den Nachlebenden kaum gekannt, von der Gegenwart wieder zu Ehren gebracht: — an Theophrastus Bombastus Paracelsus.

Die Musikliteratoren aus Matthesons Zeit, welche deutsch in Frakturbuchstaben schreiben, erscheinen in jenen Tagen des starren Regelzwanges mitunter wie

rechte wildwüchsige Naturbursche, die mit unserer ehrlichen Sprache zwar etwas cavaliermäßig umspringen, deren ungeleckte Geradheit wie sie gewaltsam aus Gottsched'scher Pedanterie hervorbricht, mitunter aber auch einen recht herzerfrischenden Eindruck macht. Wenn man die Vorboten der geflissentlich zwanglosen Schreibart unserer nachherigen stürmischen Genialitätsperiode mit Händen greifen will, so gehe man den zahllosen musikalischen Streitschriften der Mattheson'schen Zeit nach; sie sind in der Regel so impertinent natürlich stylisirt, daß unser zahmes modernes Schicklichkeitsgefühl roth darüber werden muß. Das erklärt sich ganz leicht. Die alten Musikliteratoren waren zwar in ihrer Art durchstudirte Leute, die aber doch auch mit dem einen Fuße auf dem Boden des Handwerks standen — denn die Musik fing mit der Stadtpfeiferei an — und die bei dieser wunderlichen Mischung von Gelehrsamkeit, Kunst und Handwerk leicht sich frei halten konnten von der Pedanterie der Systemgelehrten. Es ist noch die freie Sprache des stolzen alten Innungsgeistes, die aus den meisten dieser schreibenden Musikanten spricht.

Mit der geraden, klaren und kernhaften deutschen

Rede, die sich in den Mattheson'schen Schriften überall da findet, wo es einer Erörterung über Geschichte, Theorie oder Praxis der Tonkunst gilt, contrastirt dann um so auffallender das geschraubte, unbehülfliche Wort- und Satzgefuge bei allgemein wissenschaftlichen Untersuchungen oder der trostlose Kanzleistyl in den höfisch gezierten Vorreden dieses Schriftstellers. In einer Widmung an den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen wirft er diesem Fürsten unter Anderem das Wort hin: „Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte billiger Gott seyn als Ew. Hochfürstl. Durchlaucht?"

Für die Fortbildung der deutschen Sprache hat sich Mattheson auch in rein technischer Hinsicht mancherlei Verdienst erworben. Er ist unablässig bemüht, die musikalischen Kunstausdrücke nach ihren Sprachwurzeln festzustellen, kritisch zu sichten und mit einem feinen Takt für den Geist unserer Sprache zu verdeutschen. Ist es nicht immer ein tröstlicher Lichtblick, daß dieser Schriftsteller der Gottsched'schen Zeit auf Luthers Ausdrucksweise sich beruft, um ein neugeschaffenes musikalisches Kunstwort zu rechtfertigen? So will er etwa die Quarten „Vierklänge" nennen,

weil Luther ja auch den Tetrarchen durch einen „Vierfürsten“ verdeutscht habe.

Es sind die letzten Nachklänge von Zesens „deutschgesinnter Genossenschaft,“ die bei diesen Musikliteratoren des achtzehnten Jahrhunderts noch vielfach an unser Ohr schlagen. Allein der sprachliche Reinigungseifer, welcher anderwärts als leere Spielerei bereits lächerlich geworden war, erscheint hier fast wie ein nothwendiger Ausfluß der übrigen reformatorischen Tendenzen unseres „musikalischen Patrioten.“ Im Sprachgebrauch des musikalischen Handwerks sind auch viele Verdeutschungen jener Zeit stehen geblieben als: Tonkunst, Tonleiter, Leitton, Dreiklang, Grundbaß, Bindung, Erhöhung, Erniedrigung, Auflösung u. a. m. Es ist dies ein Wink für den feinfühligen Culturhistoriker über die epochemachende Bedeutung jener Tage für die Begründung der modernen Lehre von der Tonkunst.

In seiner schneidenden, aphoristischen Kritik gemahnt Mattheson oft an Lessing, namentlich sobald er sich in eine Polemik einläßt. Lessings Adel der Gesinnung und der klassischen Form vermißt man freilich. Das Polemisiren wurde von jenen alten

Musikliteratoren in einer Weise betrieben, von der wir höchstens durch unsere neuesten politischen Parteikämpfe ein Abbild erhalten haben. Diese Leute standen als rechte literarische Kriegsknechte Tag und Nacht im Feuer. Sie führten ihren Krieg, nicht indem sie etwa Zeitungsartikel oder Flugblätter, sondern das schwere Geschütz dicker Bücher und ausführlichster Abhandlungen wider einander schleuderten. Es gibt einen unter diesen Männern, Sorge, dessen ganzes Leben förmlich aus nichts als aus eitel Polemik zusammengesetzt war, der viele Bücher schrieb, aber allesammt Streitschriften. Wie gründlich man bei dieser Polemik verfuhr, bezeugt das Verfahren Marpurgs, der, um ein Buch Sorge's zu bekämpfen, dasselbe Wort für Wort nachdrucken ließ und dann unter jeden Satz seine Entgegnung und seinen bittern Spott setzte.

Mattheson ging noch weiter. Er begnügte sich nicht, seine musikalischen und literarischen Fehden auf dem Papier auszufechten, sondern griff gar zum Degen. Diese verschiedentlichen Klopffechtereien mit blanker Waffe sind ein charakteristischer Zug in dem Bilde des eitlen, reizbaren Gelehrten, der aber seinen

Mann zu ſtellen wußte. So ſtand er, der einflußreichſte Theoretiker ſeiner Zeit, dem ſtolzeſten Praktiker, Händel, mit der Klinge gegenüber, und wäre der Stahl nicht an einem von Händels großen metallenen Rockknöpfen abgeglitten, ſo würden unſere Kirchen und Concertſäle jetzt wohl ſchwerlich von den Oratorien des hohen Meiſters widerhallen, der in ſeiner markigen Geſtalt, in ſeinem eckigen Charakter, in ſeinem heftigen, eiferſüchtigen und ehrgeizigen Weſen uns gar wohl verwandt erſcheint ſeinem früheren Freunde Mattheſon, der ihn ſpäter auf's tiefſte haßte.

Aber es war nicht immer verletzte Eitelkeit und Raufluſt, die Mattheſon in die Fehde trieb. Recht als ein zornseifriger Reformator ſchreibt er ſelber, ſeine literariſche Polemik ſey ihm „ein Gebot von Pflicht und Gewiſſen," worüber er nicht hinaus könne. Die Gegner taſteten an ſeine Heiligthümer. Eine ſolche „Polemik um Gotteswillen" muß man wohl gelten laſſen. Als der Herr die Tiſche der Taubenkrämer und Wechsler im Tempel umwarf, polemiſirte er auch in dieſer Weiſe.

So wenig wir es in den Jahren unſerer letzten

politiſchen Bewegung unerhört fanden, daß politiſche Widerſacher, die ſich auf der parlamentariſchen Rednerbühne oder in der Preſſe bis zum äußerſten Punkte verfolgt hatten, endlich auch noch den Degen zogen, ſo wenig befremdete dies damals bei Künſtlern, namentlich bei Muſikern und Schauſpielern. Die ganze Wucht des glühenden Parteikampfes, die ſich heute auf's politiſche Leben gewälzt, laſtete damals überhaupt auf dem künſtleriſchen und literariſchen. Hier entrollen ſich jene endloſen, mit unverſöhnlichem Parteihaß geführten Literaturkriege von Gottſched bis herab zu den Romantikern. So weit der ſtrittige Gegenſtand der Poeſie oder bildenden Kunſt angehörte, hat die Literaturgeſchichte Notiz von dieſen Kämpfen genommen, die Feldzüge der muſikaliſchen Schriftſteller hat ſie vergeſſen. Und doch ſind dieſelben culturgeſchichtlich noch intereſſanter als jene, weil die Kämpfer hier noch weit natürlichere, ungehobeltere, formloſere Leute waren, die ächten Helden des zünftigen künſtleriſchen Handwerks. Es ſind dieſelben Gährungen der Zeit, die das achtzehnte Jahrhundert im Staate, wie in der Wiſſenſchaft und Kunſt als das „Revolutionszeitalter“ charakteriſiren,

und die wir hier ſelbſt bis zu der Hefe des damaligen ſchöpferiſchen Künſtlerthumes, bis zu den Muſikanten niederſteigen ſehen. Rouſſeau war ſeines Lebens nicht mehr ſicher und mußte aus Paris fliehen, weil er, der kein „gelernter Trompeter," ſondern bloß ein „Dilettant" war, gewagt hatte, eine anmuthige komiſche Oper zu ſchreiben, und über den Zuſtand des franzöſiſchen Muſikantenthums von der Leber weg zu reden. Der Streit der Gluckiſten und Picciniſten bewegte Paris; auch das unmuſikaliſche, und die Raufereien unſerer deutſchen Muſikgelehrten müſſen gleichfalls Tauſende zur Parteiwuth fortgeriſſen haben, welche die Druckkoſten der dicken Bücher zahlten, die ſich dieſe Herren gegenſeitig an die Köpfe warfen. Wie in der ſtillen Zeit der Reſtaurationen unſeres Jahrhunderts der Triumph einer Sängerin oder eines Klavierſpielers ein deutſches Ereigniß war, ſo iſt am Vorabend der Revolution der Zweikampf muſikaliſcher Fechtmeiſter ein ſolches geweſen.

Will man ſich vergegenwärtigen, daß ſolche Fehden unſern politiſch-journaliſtiſchen an Ungezogenheit und perſönlicher Gereiztheit kein bischen nachſtanden, ſo braucht man nur die Titel der langen Reihe

damaliger musikalischer Streitschriften zu überfliegen. Beispielshalber theile ich nur einen einzigen mit, wie derselbe einer im Jahr 1728 gegen Mattheson erschienenen Schrift vorgedruckt ist: „Ein paar derbe musikalisch-patriotische Ohrfeigen, dem nichts weniger als musikalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musico, sal. ven. Herrn Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner gewohnten Calumniantenstreiche unverschämterweise an den Tag gelegt hat, zur Wiederherstellung seines verlorenen Gehörs und Verstandes und zur Bezeugung schuldiger Dankbarkeit, auf beide Backen in einem zufälligen Discurs wohlmeinend ertheilt von zweien brauchbaren Virtuosen, Musandern und Harmonio."

Diese Polemik der alten Musikliteratoren erinnert in ihrer maßlosen Flegelei, in ihrer grotesken Ernsthaftigkeit an die polternden Alten, welche in den komischen Opern der Rococozeit ihre Zankduette absingen. Ueberall liest man einen prahlenden Dialog wie den Molière'schen zwischen den Zeilen:

„Ma plume t'apprendra quel homme je puis être!" —
— „„Et la mienne saura te faire voir ton maître!"" —
— „Je te défie en vers, prose, grec et latin!" etc.

Mögen dieſe zahlloſen Kämpfe, im Einzelnen betrachtet, auch großentheils widerlich und unfruchtbar erſcheinen, ſo zeugt der übergewaltige Eifer, der ungeheure Drang zu ſolcher Polemik im Ganzen doch wiederum für ein friſch aufſprudelndes, jugendlich keckes Kunſtleben. Die erſten Grundzüge einer muſikaliſchen Aeſthetik klärten ſich durch dieſelbe ab. Wenn Leſſing durch ſeinen Laokoon in einer für die bildende Kunſt ſo epochemachenden Weiſe gerade den Punkt traf, welcher den eigentlichen Kern des Zopfes bildete, nämlich die willkürliche Vermiſchung des Endziels, der Formen und Ausdrucksmittel in den verſchiedenen Künſten, ſo geſchah dasſelbe, und zwar nicht minder einſchneidend, viel früher ſchon auf muſikaliſchem Gebiete durch Mattheſon. Gewaltig zieht er zu Felde gegen jene Zopfmuſikanten, welche die Aufgaben der Poeſie und Malerei in die Muſik hineintrugen, wie wenn etwa Einer den Wahnſinn des Königs Saul durch verrückte Harmoniefügungen darſtellte und bei der Bibelſtelle: „da iſt nicht Einer, der Gutes thut," die vier Stimmen in falſchen Fortſchreitungen einfallen läßt, oder, wie es ſpäter noch geſchehen, den Inhalt der Ovidiſchen Metamorphoſen

und anderer Dichtwerke in reinen Instrumentalsymphonien musikalisch malen will.

Die Gegenwart aber möge sich nicht zu sehr erheben über jene Zöpfe mit ihrer kindischen Tonmalerei. Denn wenn wir in Instrumentalstücken „Lieder ohne Worte" singen, in der „Oper der Zukunft" den Beruf des gesprochenen Dialogs und des gesungenen durcheinander mengen u. s. w., dann thut auch uns ein kritischer Reformator Noth, der mit dem Schwerte dreinfährt, um die Linie zu zeichnen, wo sich die Marken der einzelnen Künste trennen.

Es ist ein seltsames Schauspiel, das wunderbare, oft auch wunderliche Ringen und Streben jener alten Musikliteratoren zu beobachten, mit welchem sie die damals noch ganz formlose und ihrem Inhalte nach in unabsehbare Weite ausschweifende Wissenschaft ihrer Kunst in feste Grenzen zu zwingen suchen und dabei bald zu weit greifen, bald ihren Kreis viel zu eng ziehen. So will Mattheson die Wissenschaft der musikalischen Harmonie auch auf die Harmonie der Sphären ausdehnen; er schreibt eine musikalische Naturlehre und eine Abhandlung über die Bedeutung der Musik für die Medicin und ihre Anwendung als

Heilmittel. Da wird z. B. das Anhören der Musik als treffliche schweißtreibende Arznei empfohlen. Hätte Mattheſon unſere modernen ſtundenlangen Kapellmeiſterſymphonien gekannt, ſo würde er ſie wahrſcheinlich als Schlaftränke in ſeinen Arzneiſchatz einregiſtrirt haben. Ein Rondo ſoll den Biß der Tarantel unſchädlich machen; und bei der bekannten Geſchichte des Caſtraten Farinelli, der den Wahnſinn des Königs von Spanien durch ſeinen Geſang bewältigte, wird die Tonkunſt unter die Pſychiatrie rubricirt. Darin eben liegt, ich wiederhole es, gar viel Anziehendes für den Forſcher, daß dieſe großen muſikaliſchen Schriftſteller mitunter noch auf die ergötzlichſte Weiſe in die Naivetät der Zopfzeit verſtrickt erſcheinen, während ſie dieſelbe gleich darauf bekämpfen und ſich in genialer Divination hoch darüber hinausſchwingen. — So ſtellt Marpurg in ſeiner berühmten Einleitung in die Geſchichte der Muſik als erſte Periode hin: die Muſik von Adam und Eva bis zur Sündfluth, als zweite Periode die Muſik von der Sündfluth bis zum Argonautenzuge; dann bis zum Beginn der Olympiaden, dann bis auf die Zeiten des Pythagoras — und hier iſt er mit ſeiner

Geſchichte ſtehen geblieben. Und doch iſt das Buch trotz ſolchen Zopfes mit ſo glänzendem Scharfſinne angelegt und durchgearbeitet und brachte der damaligen Zeit einen ſo reichen Schatz neuer Forſchungen über das Weſen der altgriechiſchen Muſik, daß es als wahrhaft literariſch epochemachend und bahnbrechend bezeichnet werden muß.

Wenn aber dieſe Männer zu weit gingen in der äußern Begrenzung einer Kunſtwiſſenſchaft, welche ſie erſt zu ſchaffen hatten, ſo müſſen wir auf der andern Seite auch bewundernd anerkennen, wie ſie oft mit dem Seherauge des wahren Genies über den engen Horizont der damaligen Kunſttheorie hinausſchauten und Auffaſſungen vorwegnahmen, die erſt wieder nach Verlauf eines Menſchenalters unter der Firma neuer Entdeckungen die Kunſtwiſſenſchaft vorwärts brachten. Oder iſt es nicht eine ſolche geniale Vorahnung, wenn Mattheſon die Tanzkunſt und Pantomimik (der merkwürdige Mann nennt die letztere übrigens, deutſcher als wir, Geberdekunſt) in den Kreis der Tonkunſt zieht und behauptet, die Pantomimik ſey eigentlich eine ſtumme Muſik, losgelöst von melodiſchen und harmoniſchen Formen,

der rein rhythmische Schattenriß eines Tonstückes; wenn er bereits dieselbe Parallele zwischen der Musik und der Architektur zieht, welche man später als ganz neu aus dem Munde Goethe's und Schlegels bewunderte, oder wenn er sagt, die rechte Devise der Musik heiße: „discordia concors, zu deutsch Einigkeit in der Zwietracht?“ Sind solche Gedankenblitze, die sich fast auf allen Seiten der bessern Mattheson'schen Schriften wieder finden, nicht leuchtende Vorboten der späteren Kunstwissenschaft, hervorbrechend aus einer für die wissenschaftliche Literatur noch gar traurigen Zeit?

Die modernen musikalischen Puritaner rechnen es den agitatorischen Musikschriftstellern aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als ein schweres Verbrechen an, daß dieselben, direct und indirect, gegen die Ueberlieferungen mittelaltriger Tonkunst, gegen die alten Choräle, gegen die klassische reine Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts gekämpft haben. Es erfüllten dieselben aber gerade darin den wahren Beruf ihrer Zeit. Hätten sie nicht die guten alten Meister des strengen Kirchensatzes auf ein volles Jahrhundert in Vergessenheit zurückgestoßen und

dafür der damals verächtlich so genannten „galanten Musik“ die Thore geöffnet: der sonnige Frühlingstag der Haydn-Mozart'schen Periode wäre niemals am Horizonte deutscher Kunst aufgezogen. Was uns jetzt in einer musikalisch ausgelebten Zeit, am Abschluß einer großen Epoche wieder ein Wahrzeichen der Reform geworden ist, das Zurückgreifen zum Studium der alten ernsten und keuschen Kirchenmusik, das würde in jenen Tagen des anbrechenden musikalischen Sturmes und Dranges ein sicheres Merkmal künstlerischer Verknöcherung und Verstocktheit gewesen seyn.

Wie damals auf der einen Seite der Begriff der Musik und ihrer Wissenschaft viel zu weit gefaßt wurde, so faßten ihn andere jener Schriftsteller wieder viel zu eng. So wollte Mitzler eine mathematische Wissenschaft aus der Musik machen und dieselbe gar nicht als Kunst, sondern nur als eine Disciplin der Philosophie gelten lassen. Es hing aber diese Verirrung mit den großartigen Resultaten zusammen, welche damals der Theorie des reinen Satzes durch die Mathematiker gewonnen wurden. Und wohl mögen wir es hier als ein weiteres Zeugniß für das

Hinüberragen der musikalischen Literatur selbiger Zeit in alle Kreise höherer Bildung anführen, daß die berufensten Mathematiker, daß ein Euler und Bernoulli die Kraft ihres Forschergeistes auch der Tonkunst zuwandten, um sich von ihrem Standpunkte aus jener großen Gruppe der musikalischen Literatoren anzuschließen.

Dieser gewaltige Eifer für die theoretische und historische Durchforschung der Musik, die eben als die vorwiegend moderne Kunst sich der Geister zu bemächtigen begann, zieht als eine Erscheinung von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung durch das ganze Zeitalter. In stürmischer Hast fallen die Gelehrten her über den neuen Stoff einer Kunst, die, obgleich uralt, doch zu einer ganz neuen sich verjüngen wollte.

Nicht bloß bei den Deutschen, auch bei den andern Nationen, welche damals in Kunstsachen eine Stimme hatten, war gleichzeitig die musikalische Literatur zu breiter Entfaltung emporgeblüht. Darin liegt gerade nichts Auffallendes; aber als etwas Einziges in der ganzen Literaturgeschichte steht wohl die schriftstellerische Freundschaft da, in welcher der größte antiquarisch-musikalische Forscher Italiens,

Pater Martini, mit dem größten Forſcher Deutſchlands, dem Fürſtabt Gerbert, zuſammenwirkte. Der kunſtgelehrte Abt auf dem Schwarzwalde kam mit dem Pater in Bologna überein, die erſte umfaſſende Geſchichte der Muſik aus den Quellen gemeinſam zu ſchreiben. Martini übernahm die allgemeine Einleitung zur Geſchichte der Muſik, Gerbert den ſpeziellen Theil der Kirchenmuſik. Beide waren im Beſitze ſo reicher und ſeltener Quellenſammlungen, wie ſie ſchwerlich je wieder zuſammenkommen mögen, und neidlos tauſchten der Deutſche und der Italiener ihre Schätze aus. Gerbert hatte in einer für die damalige Zeit ganz charakteriſtiſchen Weiſe ſein Material herbeigetragen. Er war nämlich durch aller Herren Länder gereist und hatte namentlich von Kloſter zu Kloſter nach alten muſikaliſchen Manuſcripten geſpürt; die Ausbeute wurde dann in ſeinem Aſyl auf dem Schwarzwalde angehäuft. Kaum hatte er dort die erſte Sichtung und Veröffentlichung ſeiner Schätze vorgenommen, als die Abtei niederbrannte und ſo dieſe einzige, unerſetzliche hiſtoriſche Originalbibliothek, in langjährigem Fleiß zuſammengetragen, in wenigen Stunden von den Flammen verſchlungen

wurde. Es ist bezeichnend für die damalige Geschichtschreibung, welche gern recht weit ausholte, daß das umfangreiche Geschichtswerk beider Männer (ähnlich wie bei Marpurg) da aufhört, wo eigentlich die Musik und ihre Geschichte erst anfängt.

Auch dieser Zug trocken gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit steht im engen Zusammenhange mit andern culturgeschichtlichen Erscheinungen der Zeit. Denselben Bienenfleiß, der bloß sammeln und mechanisch ordnen, nicht aber den Rohstoff verarbeiten und künstlerisch gestalten kann, finden wir in der damaligen aus dem Archivstudium aufwachsenden kleinen Territorialgeschichtschreibung wieder, die in ehrwürdigen Groß-Quartbänden einen Urkundenschatz niederlegte, wie ihn jetzt kaum Einer mehr zusammenzutragen den eisernen Fleiß hat, aber auch kaum Einer mehr die trockene, gedankenarme Natur, ihn so nackt und todt lediglich aufzuspeichern für spätere Bearbeiter.

Aber dieser ehrliche deutsche Fleiß steht dann doch wieder groß und glänzend neben der oberflächlichen Buchmacherei, mit welcher man in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts musikalische wie andere Geschichte schrieb.

Ein Forſcher wie der Fürſtabt Gerbert iſt nicht wiedergekommen, und ebenſowenig ein Lehrer der Tonkunſt, ſeinem Freunde in Bologna an großartiger Wirkſamkeit vergleichbar. Nie hat ein Muſikmeiſter eine ſolche Schülerſchaft aufzuweiſen gehabt, wie dieſer Pater Martini; in der ganzen muſikaliſchen Welt ward es für den höchſten Ruhm erachtet, bei ihm in die Schule gegangen zu ſeyn. Ein karger Lobſpruch aus ſeinem Munde galt mehr als akademiſche Diplome, es war der beſte Meiſterbrief. Wie zu Abälards Zeiten die Schaaren der Lernbegierigen nach Paris wogten, ſo zogen ſie damals nach Bologna, und von den Zeitgenoſſen ward dem Pater Martini eine ſo allgemeine Ehrerbietung erwieſen, daß ſie in dem kritiſch mäkelnden, neidiſchen achtzehnten Jahrhundert faſt unglaublich erſcheint und vielmehr an jene „gute alte Zeit“ gemahnt, die niemals eine Gegenwart, ſondern ſtets nur eine Vergangenheit geweſen iſt, an die alte Zeit, wo man noch ohne Mißgunſt einen ganzen Mann gelten ließ. Und dennoch übertraf der Deutſche Gerbert in dem gemeinſamen Geſchichtswerk den italieniſchen Mitarbeiter weitaus an Gediegenheit. Martini's Buch hat mehr einen mythiſchen

Ruhm auf die Nachwelt gebracht; das Gerbert'ſche dagegen beſitzt das ungleich vollwichtigere Verdienſt, noch heute dem Forſcher unentbehrlich zu ſeyn, wo es ſich um das Aufſchließen der alten Quellen handelt.

Wenn Martini einen Weltruhm beſaß, ſo wußte ſich der Franzoſe Rameau durch ſeine muſikaliſchen Schriften wenigſtens die Achtung der franzöſiſchen Nation zu erringen. Wie ſehr aber fällt der Vergleich zu Gunſten des deutſchen Meiſters aus, wenn wir unſern Mattheſon mit Rameau in Parallele ſetzen! Und doch wird jeder gebildete Franzoſe den Namen Rameau's kennen und von der literarhiſtoriſchen Bedeutung des Mannes wenigſtens ungefähr unterrichtet ſeyn, während in Deutſchland ſelbſt bei den Literatoren und Muſikern von Fach Mattheſons Name faſt ganz vergeſſen iſt. Marpurg zwang in jener höchſten Blüthezeit der muſikaliſchen Literatur dem eiferſüchtigen Italiener und Franzoſen die Anerkennung ab, daß in ſeinen kontrapunktiſchen Schriften der deutſche Tiefſinn das Höchſte geleiſtet habe; und welcher deutſche Hiſtoriker erinnert ſich jetzt noch zur Ehre der vaterländiſchen Wiſſenſchaft auch nur des Namens Marpurg?

Es erſchließt ſich uns in dieſer Gruppe vergeſſener Schriftſteller eine neue, reiche, in ſich abgeſchloſſene literariſche Welt. Der Flötenſpieler Quanz, am Hofe Friedrichs des Großen und auf Reiſen freier und weltmänniſcher gebildet, hat gar in Fragmenten von der Art, wie ſie heutzutage etwa ein Feuilletoniſt ſchreiben würde, die gleichzeitigen Muſikzuſtände geſchildert, und Athanaſius Kircher dafür geſorgt, daß auch der Charlatan in dieſer muſikaliſch-literariſchen kleinen Welt nicht fehle. Wenn man dieſe Männer erſt einmal vollauf gewürdigt und an die rechte Stelle in der Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur eingereiht haben wird, dann wird noch manches neue Licht auf den Entwicklungsproceß der Wiſſenſchaft und des Schriftthums im achtzehnten Jahrhundert fallen.

Die muſikaliſche Schriftſtellerei zu Mattheſons Zeit beherrſchte unzweifelhaft ein großes Publikum. Einzelne bedeutende Literatoren waren Autoritäten — ſogar bei den zünftigen Muſikern! Der populäre Styl dieſer Schriftſteller mochte häufig ein handwerksburſchenmäßig populärer ſeyn; allein ſie ſchlugen bei ihrem Publikum mindeſtens durch mit ihrem Styl.

Den einen Tag ſchrieben ſie zopfig pedantiſch, den andern frivol muſikantiſch; allein an allen Tagen waren ſie doch wenigſtens Autoritäten geweſen: ſie fixirten die Theorie einer neuen, einer modernen Muſik. So iſt in Mattheſons „vollkommenem Kapellmeiſter“ der Grundbau einer Aeſthetik der Tonkunſt gegeben, auf deſſen Hauptpfeilern unſere Kunſtphiloſophen bis in die neueſte Zeit weitergebaut haben. In keckem Uebermuth wurden damals die letzten Trümmer des mittelaltrigen Tonſatzes niedergeworfen, aber es lugt die Ahnung einer berechtigten Zukunft aus der oft bis zum Geckenhaften eitlen Selbſtgefälligkeit dieſer Zerſtörer in Alongeperücken. Die vorzugsweiſe Gelehrten plagten ſich nebenbei noch mit der Grille, die Geheimniſſe der altgriechiſchen Muſik wieder zu entdecken und ahnten ihrerſeits wieder nicht, daß gerade durch das Wegwerfen des Verſuchs, eine moderne Muſik antiquariſch zu conſtruiren, eine neue griechiſche Tondichtung erſtehen ſollte: das in der maßvollen Schönheit verklärte muſikaliſche Heidenthum der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Denn das iſt ja für uns die rechte griechiſche Muſik, was Gluck und Mozart, was vor Allen aber Haydn

gesungen, griechisch wie Goethe's Dichtung. Denn was die alten Hellenen für die Entwickelungsgeschichte der Menschheit gewesen, das sind diese Hellenen des achtzehnten Jahrhunderts für die moderne Kunstgeschichte.

Jetzt thun die besten unserer musikalischen Historiker Buße für den heiteren, olympischen Traum, und wenden ihren Forschereifer wieder dem christlichen Ernste des Kirchensatzes der früheren Jahrhunderte zu. Sie heben wieder auf, was man zu Mattheſons Zeit weggeworfen hat. Aber diese Vorarbeiter für die noch nicht existirende Disciplin der „allgemeinen Kunstgeschichte," welche sich bemühen, die Musik aus ihrer Vereinsamung herauszureißen und die Kunst der musikalischen Geschichtschreibung zu jenem Höhepunkte zu führen, den wir bei der Poesie und bildenden Kunst schon so lange und unbestritten behaupten, stehen selber vereinsamt da. Es sind still fleißige Arbeiter, keine zeitgeschichtliche Charakterköpfe. Die große Mehrzahl der Literatoren und Aesthetiker *kann* leider solche Bestrebungen auf dem musikalischen Felde nicht würdigen, die Musiker *wollen* sie nicht würdigen.

Seit den zwanziger Jahren schon wirkt eine

reformatoriſch geſinnte Gruppe der äſthetiſch Strenggläubigen, um der Muſik dieſelben Errungenſchaften zu ſichern, welche damals in der Malerei und Baukunſt durch ein auf die vorrafaeliſche Zeit und auf die keuſche Frühblüthe romaniſcher und germaniſcher Architektur gerichtetes Studium, in der Dichtkunſt durch die Wiederbelebung der Volks- und Kunſtpoeſie des Mittelalters eine neue Leuchte entzündet hatte. Unverlöſcht im Gedächtniß der Freunde und Schüler iſt das Andenken des fördernden Einfluſſes bewahrt, welchen Thibaut in Heidelberg in ſolcher Weiſe übte; gleiches erſtrebte in Berlin Winterfeld, der Verfaſſer des trefflichen Buches über „Gabrieli und ſein Zeitalter," eines wahren Kleinodes in unſerer ſo armen wiſſenſchaftlichen Muſikliteratur; und würdig als der Dritte zu beiden geſellte ſich der Hiſtoriker Kieſewetter in Wien. Allein ihre Wirkſamkeit war eng, vorerſt nur eine kleine örtliche Gemeinde treuer Anhänger umfaſſend. Gleich dem Hauſe Thibauts war auch das von Kieſewetter ein Sammelplatz der Freunde der „reinen Tonkunſt," und ſeine Partiturenſammlung barg gleich der des Heidelberger Genoſſen die ſeltenſten Schätze alter Muſik. Wie gewaltig

contraſtirt dieſe kunſthiſtoriſche Agitation, die ſich vorerſt auf das Haus, den Freundeskreis, auf enggeſchloſſene Vereine beſchränkte mit der Betriebſamkeit jener literariſchen Ritter von Zopf und Schwert, die als Redner auf den offenen Markt traten und, wo der Marktredner nicht durchdringen konnte, unbedenklich auch den Marktſchreier in's Vordertreffen commandirten! So blieb Thibaut, der ſo tief in Geſchichte und Weſen der Muſik eingeblickt, dem Muſiker, welchem der letzte Claviervirtuos ein Mann von Fach iſt — ein Dilettant, Thibauts goldenes Büchlein von der Reinheit in der Tonkunſt hat in wiſſenſchaftlichen Kreiſen auf's Anregendſte gewirkt, in der muſikaliſchen Literatur aber ſteht es einſam, und wie viele Muſiker mögen es geleſen haben! Wie könnte ſich auch ein „Mann von Fach" von einem Heidelberger Profeſſor der Jurisprudenz über die Tonkunſt belehren laſſen!

Die Geſchichte wird die Thatſache aufbewahren, daß dieſer ganze auf die goldene Zeit der mittelaltrigen Tonkunſt zurückgreifende Aufſchwung der muſikaliſchen Literatur in Deutſchland faſt nur von Männern ausging, die der einſeitig techniſche Muſikant

als „Dilettanten“ bezeichnen wird, nämlich von den Männern, welche durch die Wiſſenſchaft zur Kunſt geführt wurden. Den Muſikern des Zeitalters aber wird es die Geſchichte als eine Schmach vor die Füße werfen, daß ſie, ungleich den bildenden Künſtlern und Poeten, in ihrer ungeheuren Mehrheit ihre Ohren verſtopften und die Reſultate der hiſtoriſchen Forſchung unbenützt am Wege liegen ließen, während ſich bei Jenen raſch weitverzweigte Künſtlerſchulen entwickelten, die nach den in ihrer Reinheit wieder erkannten alten Formen neue Formen ſchufen, Neues, aber in der geſchichtlichen Ueberlieferung gewurzeltes bildeten und dichteten und ſo ihre Werke mit einem idealen Geiſte beſeelten. Die Namen der Wenigen aber, welche, gleich Mendelsſohn, den Schatz wiſſenſchaftlicher Entdeckungen für ſich praktiſch zu machen ſuchten, wird man in deſto höheren Ehren nennen.

So iſt denn der großen Maſſe unſerer Muſiker noch immer der Zopf verblieben, dieweil unſern modernen Geſchichtsforſchern und Theoretikern das Schwert gefehlt hat.

Bach und Mendelssohn

aus dem socialen Gesichtspunkte.

I.

Die Muſik und das deutſche Bürgerthum.

Im Jahr 1850, als der Tag der hundertjährigen Todesfeier Johann Sebaſtian Bachs herannahete, ſchrieb ich die folgenden Worte:

Es ſind am 28. Juli dieſes Jahres hundert Jahre, daß der Thomascantor Bach zu Leipzig als ein blinder, vielgeplagter alter Mann durch einen Schlagfluß dieſer Erde entrückt wurde. Wir leſen, daß man ſich in einigen Städten zu einer Todesfeier für den Cantor rüſte, bei dem es faſt eines Jahrhunderts bedurfte, um wenigſtens den Empfänglicheren die Fülle ſeines Geiſtes zu erſchließen, und aus dem „raren“ Orgelvirtuoſen von „teufelmäßiger Geſchicklichkeit“ einen der tiefſinnigſten Tondichter deutſcher Nation hervorwachſen zu laſſen. Aber man ſcheint den hundertjährigen Todestag dieſes einſamen

Geiſtes doch gar ſtill und vereinzelt begehen zu wollen — vielleicht wird der 28. Juli erſt nach weiteren hundert Jahren ein Feiertag der Nation! Welch ein Gegenſatz zu dem hundertjährigen Geburtsfeſte Goethe's, wie wir es vor einem Jahr faſt um dieſelbe Zeit ſo über Erwarten allgemein und glänzend begingen! Das macht, die Leute thun nicht gern Buße, und laſſen ſich ihre Sünden nicht gern in's Gewiſſen reden, und ein Erinnerungstag an Bach iſt für das heutige Künſtlergeſchlecht doch immer ein Bußtag.

Es iſt hier nicht der Ort, die muſikaliſche Stellung Bachs zu unſern neueſten Muſikzuſtänden zu erörtern, ob dies gleich für die Orientirung in der gegenwärtigen Epoche ein höchſt wichtiges Thema wäre. Allein die Erſcheinung Bachs bietet auch eine ſocial-politiſche Seite dar, und da es ſchwer zu entſcheiden iſt, ob der wunderbare Mann als ſocialer Charakter größer geweſen oder als Künſtler, ſo wird es nicht unwürdig ſeyn, zum Gedächtniß ſeines hundertjährigen Todestages dieſe deutſche Kernnatur auch einmal von dem Standpunkte des Politikers zu beleuchten.

Ich ſehe nämlich in Bach den ſtolzen Repräſentanten

jenes ächten, ungefälſchten Bürgerthumes, wie es, ſich ſelber treu, in die Verderbniß des achtzehnten Jahrhunderts hineinragt, und das ſociale Gleichgewicht herſtellt gegenüber der Entſittlichung der vornehmen Welt, der Verflachung des wiſſenſchaftlichen, der Verzopfung des künſtleriſchen Lebens.

Dieſe bürgerliche Ehrenfeſtigkeit iſt jetzt ſelbſt von unſerm Handwerkerſtande großentheils gewichen; daß aber vollends ein Künſtlerwirken ſeine beſten Wurzeln in den Boden gediegenen Bürgerthums treibe, und ſeine Weihe in freudiger Gottesfurcht und in dem ſittlichen Widerhalt eines ſtrengen, reichen Familienlebens finde, das iſt heute etwas ganz fremdartiges und neues geworden.

Es gemahnt uns, eine ſolche Erſcheinung wohl an jene kunſtreichen Männer des Mittelalters, bei denen die bürgerliche Tüchtigkeit von Zunft und Handwerk mit der künſtleriſchen Genialität noch Hand in Hand gehen konnte. Und in der That iſt der ganze Bach, wie er dichtete und lebte, der letzte Nachhall mittelalterlicher Größe, der in die Zopfzeit herüberklang. In der gläubigen Myſtik eines kindlichen Gemüthes, und mit der phantaſtiſchen Ueberfülle wunderbar

in einander rankender Formbildungen hat er gothiſche Dome aus Tönen gebaut, da man es ſchon längſt verlernt hatte, ſie aus Steinen aufzuführen.

Aber auch der ganze Lebenskreis, in dem er waltete, gehört dem letzten Ueberreſt des ungebrochenen mittelalterlichen Bürgerthums an. Die Umwälzungen am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts haben dieſen Reſt zerſtört. Seitdem kann kein Muſiker mehr muſiciren wie Bach, weil er nicht mehr ſocial ſich entwickeln und leben und walten könnte gleich dieſem. Darum erloſch auch das Kunſtverſtändniß der Werke Bachs, als man unfähig geworden war, das Mittelalter aus ſeinem eigenen Weſen heraus zu begreifen, und lebte wieder auf, als das geſchichtliche Verſtändniß jener großen Epoche überhaupt wieder aufzuleben begann.

Es iſt eine wahre Freude den Bach'ſchen Stammbaum zu betrachten. Von Johann Sebaſtians Urgroßvater bis zu ſeinen Söhnen ſind nur vier Generationen, die einen Zeitraum von etwas über hundert Jahren darſtellen, und doch hat ſich da von dem einen Stammeshaupt das Geſchlecht zu mehr als zwanzig, in ſieben Linien abgezweigten, männlichen

Nachkommen erweitert, von denen jeder wieder als Familienhaupt eine neue Linie hätte begründen können! Ein solches Geschlecht muß doch wohl aus kernhaften Menschen bestehen, die eine merkwürdige Fülle nachhaltiger Körperkraft in sich vereinigen, und wohl auf ihre Stammtafel stolz seyn dürfen. Und dennoch ist diese große Familie, welche nach menschlicher Voraussicht in die fernsten Zeiten fortzublühen versprach, jetzt, im hundertsten Jahre nach Johann Sebastians Tode bereits — ausgestorben!

Die Vorfahren des großen Tonmeisters waren ehrsame Handwerksleute und Musikanten, sein Ururgroßvater, Veit Bach, ein aus Ungarn in Sachsen eingewanderter Bäckermeister, sein Urgroßvater, Teppichmacher und Musiker dazu; im dritten und vierten Gliede von Veit abwärts versorgte die Familie schon halb Thüringen mit tüchtigen Musikern; Johann Sebastians Vater war Hofmusikus zu Eisenach, und da er frühe starb, so ward der ältere Bruder Johann Christoph der Musikmeister des Sebastian; dieser aber hat wiederum zehn Söhne in eigener Lehre zu rechtschaffenen Musikern ausgebildet.

Solchen Leuten mußte dann freilich die moderne

Auffassung, als ob ein nobles Vagabundiren, als ob die Emancipation von dem heimathlichen Boden und den Banden der Familie zur Künstlergenialität gehöre, ziemlich ferne liegen.

Sebastian Bach lebte in der Nähe eines der prunksüchtigsten und entartetsten Höfe damaliger Zeit. Das würde an sich wenig zu sagen gehabt haben, da man den Cantor doch schwerlich an den Hof gezogen hätte.

Aber an diesem Hofe herrschte zugleich ein Sybaritismus des Kunstlebens, wie er seitdem noch nicht wiedergekehrt ist. Namentlich ward die Musik in Dresden fast nur zur Erhöhung fürstlichen Prunkes ausgebeutet, aber in der bestechendsten Weise; und für die leichten wälschen Klänge lohnte der ungleich schwerer in's Ohr fallende Klang des deutschen Goldes.

Bach ließ sich das nicht anfechten, er ertrug sein Kreuz in Geduld, er ließ sich, indeß er unsterbliche Werke schuf, von seinem Schuldirector chicaniren, plagte sich, wie sich seine Väter geplagt, und musicirte gleich ihnen. Welch eine sittliche Größe in so einfachen Zügen!

Weil die Verleger damals noch etwas seltener waren als heutzutage, stach der fleißige Cantor seine Werke zuletzt gar selber in Zinn.

Da begreift sich's wohl im Hinblick auf solche Thatkraft, daß uns sein Angesicht in folgenden kurzen Worten geschildert wird: „Wenn man den festen Bau des Kopfes und darinnen die schwarzen Augen siehet, da ist es einem als bräche Feuer aus Felsen."

Und doch that der nimmer rastende Mann so gar wenig für seinen „Ruhm" und für die weitere Verbreitung und Erhaltung seiner kunstreichen Werke, daß wir heute, nach hundert Jahren, schon ihrer Wiederauffindung nachforschen müssen wie nach den verlorenen Pergamenten des Alterthums, und daß überhaupt nur ein ganz kleiner Theil seiner Schöpfungen, und erst in neuester Zeit, zur allgemeineren Kenntniß gekommen ist. Darin liegt eben die ungeheuere Kluft zwischen der modernen Künstlerthätigkeit und dem Schaffensdrange des alten Bach, daß unsere Künstler, mit dem Apostel Paulus zu reden, „dem Geschöpfe mehr dienen als dem Schöpfer," während bei Bach das Umgekehrte zutraf. Er war ein Künstler ohne Publikum, der nur seinem Gott

zu Ehren sang und sich zur eigenen Lust. Ein ächter Fürst des Geistes. Der Begriff eines Publikums existirte für ihn gar nicht. Ich wüßte keinen späteren Künstler, von dem man das mit gleichem Recht behaupten könnte. Für uns existirt dieser Begriff leider viel zu viel. Doch sollte uns die Erfahrung wohl stutzig machen, daß gerade die Künstlergenossenschaft, für welche dieser Begriff am meisten existirt — die der Schauspieler — in socialem Betracht am verderbtesten und in künstlerischem am unselbständigsten geworden ist.

Während der Gelehrtenstand sammt den Poeten in dieser Gottsched'schen Periode, die ja mit Bachs Blüthezeit zusammenfällt, in theoretischer Pedanterie unterging, weil er sich losgelöst hatte von dem socialen Boden des Bürgerthums, weil er den ersten Versuch gewagt hatte, einen eigenen Literatenstand zu bilden, eine in der Luft schwebende „gebildete Welt" par excellence — (eine Fiction, durch welche seitdem so unsägliches Unheil über Deutschland gebracht wurde) — während alledem feierte in Sebastian Bach das deutsche Bürgerthum seine letzte künstlerische Verklärung.

Man mag eine ſolche Auffaſſung von Bachs Genialität philiſterhaft nennen, ich kann mir aber nicht helfen, der Mann kommt mir nirgends größer vor, als wenn ich ihn als Cantor vor mir ſehe, im Kreiſe ſeiner zehn muſicirenden Söhne, einen Mann, bei dem die Gediegenheit der Kunſt Familienüberlieferung iſt, der in den engen Schranken ſeines bürgerlichen Standes getreulich waltet und wirkt und nie darüber hinaus will, der zu Gottes Ehre und nicht für das Publikum in Tönen denkt, weil das ihm eine unantaſtbare Sitte iſt, die ſeine Väter auch ſo geübt haben.

Daher das Keuſche, Reine und daneben das Markige, Eiſenharte in ſeinen Werken, welches ihm keiner nachmachen wird. Bach iſt eigentlich unſer ſpeculativſter Muſiker, und doch verliert er ſich nie ſelber in ſeiner Speculation, weil Form und Ausdruck bei ihm einen hiſtoriſchen Boden hat, weil er an der überlieferten Sitte der Väter in der künſtleriſchen Technik eben ſo verſtändig feſthält, wie an der Sitte des bürgerlichen Lebens. Aus überquellendem Gedankenreichthum iſt er wohl formlos geworden, aber nicht aus eitler Buhlerei mit dem Zeitgeſchmack.

Es gibt keinen Künſtler jener Zeit — und wenn man ſich in allen Kunſtgattungen umſieht — der die innere Verderbniß und formelle Verſchnörkelung der Zopfperiode ſiegreicher überwunden hätte als Bach, der einſame, ſittliche Geiſt, der freilich damals dieſer Einſamkeit bedurfte, um ſittlich bleiben zu können. Er, der deutſche Bürgersmann, iſt von der Grille des künſtleriſchen Kosmopolitismus, die damals auch bei großen Muſikmeiſtern wie bei Haſſe und ſelbſt ein gutes Stück bei Händel ſpukte, niemals beſeſſen geweſen. Bach blieb durch und durch national — vielleicht der einzige deutſche Künſtler auf den Grenzſcheiden des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, dem man dieß im ſtrengſten Wortſinne nachrühmen kann. Wie wär' es aber auch anders möglich geweſen? Der deutſche Bürgerſtand hat ja dann erſt allmählig einigen Sinn für kosmopolitiſche Phantaſien bekommen, als er nachgerade gründlich ruinirt worden war.

Heute, wo eben durch die Muſik immer noch ſo viele krankhafte, entnervende Stoffe unſerer Phantaſie, unſerem ganzen Gemüthsleben eingeimpft werden, iſt es gut, ſich daran zu erinnern, daß in einer

viel verderbteren Zeit gerade die Muſik es war, welche faſt allein noch die Friſche und Geſundheit und Ehrenfeſtigkeit deutſchen Künſtlerthums aufrecht erhielt. Und Bach war es ja nicht allein, der in dieſem Sinn wirkte, ſondern noch eine große Gruppe von Tonmeiſtern mit ihm, die wenigſtens auf demſelben feſtgegründeten Boden ſtanden, wenn ſie auch von dem ſtolzen Wuchs ſeines Genius überragt wurden.

Wir brauchen da nur bei ſeinen Söhnen ſtehen zu bleiben, von denen Karl Philipp Emanuel nur darum nicht epochemachend in der Geſchichte der Tonkunſt ſich abhebt, weil er eines ſolchen Vaters Sohn geweſen. Ein gutes Wort hat der alte Fink im Hinblick auf die merkwürdige Künſtlergruppe dieſer Söhne Bachs geſprochen. Er ſagt: „Sollte die Welt einmal alle die trefflichen Meiſterwerke dieſer großen Familie beiſammen ſehen, ſie würde ſtaunen über den unermeßlichen Reichthum, und das Ausland würde deutſche Kraft und Tiefe bewundern.“

Es war eine eigene Fügung, daß einer von Bachs Söhnen und zwar der begabteſte, den man damals für allein fähig hielt den großen Vater zu erſetzen,

uns gleichsam den negativen Beweis für die Behauptung führen mußte, daß nur in der engen Begränzung, nur in der von Geschlecht zu Geschlecht überkommenen Gediegenheit des bürgerlichen und Familienlebens die Künstlergröße Johann Sebastians zu ihrer kernhaften Eigenthümlichkeit gelangen konnte.

Wilhelm Friedemann Bach „emancipirte" sich von der Beschränktheit der Cantorverhältnisse; die Solidität des festsäßigen und im Familienleben gewurzelten und geweiheten Bürgerthums war ihm langweilig, das nobele Vagabundiren eines fahrenden Genies viel anziehender, des großen Vaters Anspruchlosigkeit wandelte sich bei ihm in hochfahrenden Künstlerstolz, und wo ihm die Begeisterung ausgegangen war, suchte er sie im Weinglas wiederzufinden. Statt Talent und Thatkraft zusammenzuraffen, ließ er beides zerfahren und in Schaum aufgehen. Kurzum, er war das rechte Urbild eines modern-genialen Kunstproletariers. Und so hochbegabt er gewesen, so stolze Hoffnungen der Vater und anfangs auch die Brüder auf ihn gesetzt, ging doch sein Talent kläglich zu Grund, und während seine Werke kaum noch vorhanden sind, ist fast nur das warnende Exempel

ſeiner traurigen Zerfahrenheit auf die Nachwelt gekommen. Er war eben von dem Bach'ſchen Geiſte abgefallen, in dem wir die Kraft und Mannheit der guten alten Bürgerſitte erblicken, auf eine künſtleriſche Potenz erhoben.

Johann Sebaſtian Bach gehörte zu jenen wunderbaren Geiſtern, die gleich dem Cid im Tode noch die Schlacht gewinnen. Als er ſtarb, mußte man von ihm viel mehr ſagen, daß er eine Kunſtepoche abgeſchloſſen, als daß er eine neue begründet hätte. Aber faſt hundert Jahre ſollte er todt ſeyn und alsdann dennoch eine neue Epoche begründen. Was wir als die neueſte Entwicklung muſikaliſcher Claſſicität bezeichnen, die Reform, welche durch Mendelsſohn eröffnet wurde, das hat ſein Eigenthümlichſtes gerade darin, daß es auf Bach zurückgriff, an ſeinem Geiſte genährt und geſtärkt. Die Wiederaufriſchung ſeiner Paſſionsmuſik war ein muſikaliſches Ereigniß, deſſen Tragweite wir noch nicht abſehen können. Wie ſich an dem Studium des gleichſam neuentdeckten Shakeſpeare die Literaturrevolution der Sturm- und Drangperiode entzündete, und wie nun dieſes große literariſche Ereigniß in alle weiteren

Entwicklungen bis zu den Romantikern, bis zur Gegenwart den Ausschlag gebend, durchgriff — so hat sich in dem Studium des neuentdeckten Bach eine wenn auch minder kriegerische Reform eingeleitet, auf welcher ein gut Theil unserer musikalischen Zukunft ruht.

Erwägt man dabei, wie wenig die große Zahl der Bach'schen Werke bis jetzt noch zur allgemeineren Kenntniß gekommen ist, dann muß man es in der That als den glücklichsten und folgenreichsten Gedanken preisen, daß jetzt zur hundertjährigen Todesfeier des Meisters eine Bachstiftung gegründet werden soll, mit dem Zweck seine Gesammtwerke allmählig zu veröffentlichen. Wer da weiß wie lückenhaft die Kenntniß der Schöpfungen Bachs jetzt im Allgemeinen noch ist, mit welchem Zauber aber der Meister den zu sich hinzieht, der sich ihm treuen Sinnes genähert hat, der wird auch ahnen können, welchen Umschwung die größere Verbreitung seiner Werke in der musikalischen Welt — aber freilich nur im Laufe der Zeit — hervorbringen muß.

Goethe sagt: „Glücklich ist immer die Epoche einer Literatur, wenn große Werke der Vergangenheit

wieder einmal aufthauen und an die Tagesordnung kommen, weil sie alsdann eine vollkommen frische Wirkung hervorbringen." Diese „frische Wirkung" wird bei Bach unmittelbarer seyn als bei irgend einem Anderen, denn wie er schon ein Fremdling seinen Zeitgenossen war, so ersteht er vollends gar als ein neuer Mann vor unsern Augen.

Daß das lebende Geschlecht wieder fähig und bereit ist, den Sebastian Bach zu studiren, ist wahrlich ein gutes Zeichen, nicht blos der musikalischen, sondern auch der socialen Läuterung und Kräftigung. Wer den alten bürgerlichen Cantor im Kreise seiner zehn musicirenden Söhne, getragen von der Sitte seines Standes und der geschichtlichen Ueberlieferung seiner Kunst nicht begreift, der begreift auch den künstlerischen Genius Bachs nicht. Seine Todesfeier kommt gerade zur rechten Zeit, denn die Ereignisse der letzten Jahre haben uns zur Ermannung im socialen Leben gedrängt, und wo wir daran arbeiten die Ehrenfestigkeit des alten deutschen Bürgerthums wieder herzustellen, da kann uns der Hinblick auf die künstlerische Verklärung seiner Cardinaltugenden, nämlich der Gottesfurcht, der historischen Sitte, der

Größe in der Beschränkung, der sittlichen Naturkraft, nur ermuthigen und begeistern.

Zeitgenossen schreiben: als Friedrich der Große, dessen künstlerische Richtung der Bach'schen bekanntlich nicht sehr verwandt war, den Thomas-Cantor gesehen und gehört habe, sey er „in sonderbare Bewegung" gerathen. Es liegt ein tiefer Sinn in dieser „sonderbaren Bewegung." Sie war die Bewegtheit eines großen Mannes, welcher ahnt, daß ein anderer ebenbürtig großer Mann ihm gegenüber stehe. Aber es ist mit der naiven Bezeichnung zugleich der ganze eigenthümliche Eindruck, den der Bach'sche Geist auf jeden Empfänglichen übt, wunderbar getroffen. Wir gerathen „in sonderbare Bewegung."

Auch unsere gesammte musikalische Entwicklung wird „in sonderbare Bewegung" gerathen, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bachs, wie wir uns dessen in nicht allzuferner Zeit versehen, bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat.

II.

Die Musik und die gebildete Gesellschaft.

Diesem Bilde des ehrenfesten deutschen Bürgersmannes und Musikanten aus dem achtzehnten Jahrhundert stehe die Erscheinung eines ächten Kindes des neunzehnten gegenüber, eines Mannes, der so ganz wie Bach dem Bürgerthum, der „gebildeten Gesellschaft" angehörte, der ein Verständniß Bachs besaß, wie wenige, der sich gekräftigt und begeistert hatte an dem Studium von Bachs Werken, und doch eine bis zum directesten Widerspruch von dem alten Meister verschiedene *sociale* Künstlerpersönlichkeit!

Die Worte zur socialen Charakteristik Bachs waren ein Nekrolog — bei dessen hundertjährigem Todestag: die nachfolgende Skizze ist gleichfalls ein *Nekrolog, unter dem unmittelbaren Eindruck der*

Todeskunde eines bedeutenden Zeitgenossen geschrieben.

Es war vor ungefähr zwanzig Jahren. In der musikalischen Gegenwart herrschte die romantische Schule als eine alternde Königin, die ihres früheren Adels selten mehr eingedenk war, ein musikalisches „junges Deutschland," das sich, gleich dem literarischen, in Paris begeisterte, begann Boden zu gewinnen, Meyerbeer an der Spitze suchte durch Mittel der Ueberreizung, die Keckheit der Stylmengerei und die zum Staunen des musikalischen Pöbels höchst originell verzerrten Formen dem weichgefühligen Wesen Webers und Spohrs neue Grundstoffe zuzubringen, und die verlockenden Weisen Rossini's und Bellini's klangen gerade am volltönigsten in ganz Deutschland wider.

Da kam ein junger Mann, dessen Trachten Aufsehen erregte, weil es so gar seltsam erschien, der fragte wenig nach Paris und Italien, ging selbst mitunter an Mozart und Haydn vorüber, schlug aber desto fleißiger nach, was Händel und Bach geschrieben. Er machte die alten Formen dieser urkräftigen aber spröden Meister in geschmeidigerer Anwendung wieder lebendig und mühte sich, den alten keuschen

Ernſt wieder einzubürgern in die frivol gewordene Muſik. Wollte er doch ſogar in die Concertſäle das kunſtreiche Gewebe des Contrapunktes wieder einſchmuggeln, welches die Mehrzahl der Muſiker faſt ſchon wie das verlorene Geheimniß der mittelalterlichen Bauhütten anzuſehen pflegte! Doch blieb er nicht blos bei den reinen, kühn verſchlungenen Formen ſtehen, er wollte wirklich Tondichter ſeyn, ein Tondichter im Geiſte der Zeit, und was die Romantiker, ja was die Jungdeutſchen eigen nannten, das klang auch aus ſeinen klaſſiſchen Formen heraus oft in wunderbar reizender, manchmal in kokett geiſtreicher, mitunter auch in gar abſonderlicher, widerſpruchsvoller Weiſe.

Da rümpften viele Kunſtkenner die Naſe und ſprachen: das iſt wohl ein ſeltener Mann, ſchade, daß er „eine bloße Specialität“ iſt. Sie wollten damit ſagen, es ſey doch nur gleich einem ſchön blühenden Baume, der einſam ſtehen bleiben und keine Früchte tragen werde.

Nun ſind zwanzig Jahre vergangen, und ſchon haben wir den Mann begraben, aber nicht vergeſſen — Felix Mendelsſohn-Bartholdy. Mit der „Specialität“

hat es seine eigene Bewandtniß gehabt. Sie ist durchgedrungen, nicht bei diesem und jenem, nein, sie ist allgemein geworden, das ganze musicirende Deutschland ward mehr oder minder angesteckt von dieser Mendelssohn'schen „Specialität;" sie brach sich nicht plötzlich und gewaltsam Bahn, sie drang durch wie ein feiner, emsiger Mairegen, und der dringt bekanntlich am tiefsten. Mendelssohn hat mit keinem einzigen Werk, was man so nennt, „Eclat gemacht," etwa wie Meyerbeer, und da er gestorben, sagten doch Alle, daß er der größte Tonsetzer unter den Lebenden gewesen sey. Darin ist dieser Musiker einzig unter den Künstlern unserer Zeit. Was hat er denn hauptsächlich geschrieben? Was Andere nicht schreiben, weil es Niemand hören mag: Oratorien und Kirchenwerke, Cantaten, Symphonien, Quartette, Sonaten. Gar viele deutsche Musiker componiren in denselben Fächern aus nicht zu verwindendem Drang, aber auch mit dem schmerzlichen Bewußtseyn, daß solche Werke für immer im Pulte werden liegen bleiben. Mendelssohn war fast allein der Glückliche, der in diesen ächten Formen des deutschen Geistes jetzt noch schreiben durfte, der ernsthafte

Werke überall zur Aufführung und an die Verleger brachte; er commandirte in den letzten Jahren recht eigentlich die Musik und das Publikum, wie das ein genialer Meister immer thun sollte, aber so selten vermag. Er war zu klug, als daß er nicht mitunter den Grillen des Zeitgeschmacks sich gefügt hätte, aber er war auch zu stolz, daß er dieses jemals offen hätte merken lassen. Er hat oft als ein wahrer Diplomat componirt. Zuletzt freilich brauchte er nicht mehr diplomatisch zu arbeiten, denn seine Specialität war selbst Zeitgeschmack geworden, und Hunderte schlugen bewußt oder unbewußt Mendelssohns Pfade ein; und jetzt ist kaum ein Singverein in einem kleinen Landstädtchen, der es nicht für eine Ehrensache hielte, die Chöre Mendelssohns — des „gelehrten“ Mendelssohn — zu singen.

Seit langer Zeit war Mendelssohn wieder der erste Meister gewesen, der den musikalischen Geschmack in Deutschland in gewisser Richtung centralisirte. Eine eigene Topographie unsers deutschen Musiklebens wird nächstens zeitgemäß werden. Denn unsere Componisten lassen sich jetzt, leider Gottes, bequemer ganz äußerlich nach Höhenzügen und Flußgebieten

gruppiren als nach inneren kunſtgeſchichtlichen Eintheilungsgründen. Unſer muſikaliſcher Particularismus überbietet noch den politiſchen, denn er iſt weit zufälliger und willkürlicher als dieſer. Es gibt dermalen eine Wiener, Berliner, Hamburger, Leipziger ꝛc. Muſik; die deutſche iſt ein hiſtoriſcher Begriff geworden, wie das deutſche Reich. Seit Mendelsſohn todt iſt, kann man von keinem der jüngeren Tondichter mehr ſagen, er habe ein deutſches Publikum. Höchſtens ein paar Liederſänger und etliche mittlere Talente des leichtfertigeren Opernſtyles ſind überall populär geworden. Robert Schumann wird im Elbſtromgebiete von den Richtungsgenoſſen als ein Meſſias gefeiert, aber ſchon der Thüringerwald iſt die Waſſerſcheide dieſes Ruhmes. Wie viele kennen Schumanns größere Werke im deutſchen Süden und Weſten? Ich bin kein Verehrer der Schumann'ſchen Muſe, aber gerade weil ich wünſche, daß ſie allgemein die rechte kritiſche Würdigung fände, wünſche ich auch, daß man ſie allgemeiner kennen lernte. Richard Wagner iſt ein Mann der künſtleriſchen Extravaganz, aber immerhin ein Phänomen von dem man Notiz nehmen muß. Aber wie viele

Opernbühnen, ja wie viele Musiker haben denn über einen engen Kreis hinaus praktisch Notiz von seinen Schöpfungen genommen? Hebbel mag für eine verwandte literarische Erscheinung gelten. Fast alle größeren Theater versuchten es einmal mit seinen Dramen, nicht um sich mit deren ästhetischer Tendenz einverstanden zu erklären, sondern weil sie es für einen Ehrenpunkt hielten, gleichsam literarhistorisch Akt zu nehmen von diesem eigenthümlichen Poeten. Von solch einem Ehrenpunkte weiß man noch blutwenig in der musikalischen Welt. Die Schwierigkeit, welche bisher bestand, eine Wagner'sche Oper zu hören, hat die Spannung auf diese Werke über Gebühr hoch getrieben, weit höher, als es sämmtliche Brochüren Wagners mitsammt den Declamationen seines Freundes Franz Liszt jemals vermocht hätten.

Wir haben jegliche Centralisirung unserer musikalischen Literatur verloren. Unsere poetischen Literaturzustände sind golden gegen diesen Jammer der Zersplitterung. Die Lyriker Oesterreichs, ein Lenau, Zedlitz, Grün ꝛc., sind alsobald als Poeten Deutschlands erkannt worden. Gedenkt es uns doch noch

wie von geſtern, daß man im „Reich“ dieſe Männer recht als die Herolde deutſcher Geiſtescultur für jene Oſtmarken doppelt feierte. Es hat ſich den genannten Lyrikern eine ganze Reihe öſterreichiſcher Liedercomponiſten nicht unwerth angereiht. Aber mit Ausnahme gerade des flachſten und manierirteſten unter ihnen ſind ihre Namen kaum nach dem Norden gedrungen, mit ihren Liedern hat es vollends noch gute Weile. Als Seitenſtück taucht uns die Erinnerung auf, an eine Erklärung, die vor mehreren Jahren, als von einem der erſten Wiener Muſikverleger abgegeben, veröffentlicht wurde, des Inhaltes, er verlege nur „öſterreichiſche Muſik!“

Nur Mendelsſohns muſikaliſche Lyrik hat ſich in allen deutſchen Landen dauernd eingebürgert.

Für die deutſche Oper gibt es ein halbes Dutzend Börſenplätze. Etwa Berlin für den Nordoſten, Hamburg für den Nordweſten, Frankfurt für den Südweſten u. ſ. w. Der Erfolg an dieſen Orten ſtellt den Curs eines neuen Werkes feſt — nicht für Deutſchland, nein nur für das Stromſyſtem, für die Gebirgsformation, welche die von dem betreffenden Börſenplatze abhängigen anderen Städte in ſich

ſchließt. Alſo auch hier wieder muſikaliſche Topographie. Eine Oper hat im ganzen Gebiet des Frankfurter Thonſchiefer- und Sandſteinſyſtems glänzenden Erfolg, im ganzen Bereich des Münchener Kalkſyſtems aber fällt ſie durch, und umgekehrt. Deutſchland beſitzt keine muſikaliſche Hauptſtadt mehr. Am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts war Wien eine ſolche, vordem zeitweilig Leipzig-Dresden, Hamburg und andere Städte. Jetzt localiſirt ſich die Muſik immer engherziger. Wer das muſikaliſche Deutſchland bewegen will, der muß den archimediſchen Punkt, von wo er die Hebel anſetzt, außerhalb ſeiner Grenzen ſuchen. Meyerbeer ſuchte und fand dieſen Punkt in Paris. Seine Erfolge bekehrten eine ganze Reihe deutſcher Operncomponiſten zu dem Glauben, daß man Deutſchland untreu werden müſſe, wenn man Deutſchland muſikaliſch erobern wolle.

Selbſt in der Kirchenmuſik, die zu Zeiten ſchon bis zur Erſtarrung centraliſirt war, zeigt ſich jetzt die größte Zerfahrenheit. Auf einem Felde, wo aber nicht einmal die größte Meiſterin der Centraliſation, die katholiſche Kirche, zu centraliſiren vermag, da, ſollte man meinen, werde das gewiß keinem Menſchen

wie von geſtern, daß man im „Reich“ dieſe Männer recht als die Herolde deutſcher Geiſtescultur für jene Oſtmarken doppelt feierte. Es hat ſich den genannten Lyrikern eine ganze Reihe öſterreichiſcher Liedercomponiſten nicht unwerth angereiht. Aber mit Ausnahme gerade des flachſten und manierirteſten unter ihnen ſind ihre Namen kaum nach dem Norden gedrungen, mit ihren Liedern hat es vollends noch gute Weile. Als Seitenſtück taucht uns die Erinnerung auf, an eine Erklärung, die vor mehreren Jahren, als von einem der erſten Wiener Muſikverleger abgegeben, veröffentlicht wurde, des Inhaltes, er verlege nur „öſterreichiſche Muſik!“

Nur Mendelsſohns muſikaliſche Lyrik hat ſich in allen deutſchen Landen dauernd eingebürgert.

Für die deutſche Oper gibt es ein halbes Dutzend Börſenplätze. Etwa Berlin für den Nordoſten, Hamburg für den Nordweſten, Frankfurt für den Südweſten u. ſ. w. Der Erfolg an dieſen Orten ſtellt den Curs eines neuen Werkes feſt — nicht für Deutſchland, nein nur für das Stromſyſtem, für die Gebirgsformation, welche die von dem betreffenden Börſenplatze abhängigen anderen Städte in ſich

ſchließt. Alſo auch hier wieder muſikaliſche Topographie. Eine Oper hat im ganzen Gebiet des Frankfurter Thonſchiefer- und Sandſteinſyſtems glänzenden Erfolg, im ganzen Bereich des Münchener Kalkſyſtems aber fällt ſie durch, und umgekehrt. Deutſchland beſitzt keine muſikaliſche Hauptſtadt mehr. Am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts war Wien eine ſolche, vordem zeitweilig Leipzig-Dresden, Hamburg und andere Städte. Jetzt localiſirt ſich die Muſik immer engherziger. Wer das muſikaliſche Deutſchland bewegen will, der muß den archimediſchen Punkt, von wo er die Hebel anſetzt, außerhalb ſeiner Grenzen ſuchen. Meyerbeer ſuchte und fand dieſen Punkt in Paris. Seine Erfolge bekehrten eine ganze Reihe deutſcher Operncomponiſten zu dem Glauben, daß man Deutſchland untreu werden müſſe, wenn man Deutſchland muſikaliſch erobern wolle.

Selbſt in der Kirchenmuſik, die zu Zeiten ſchon bis zur Erſtarrung centraliſirt war, zeigt ſich jetzt die größte Zerfahrenheit. Auf einem Felde, wo aber nicht einmal die größte Meiſterin der Centraliſation, die katholiſche Kirche, zu centraliſiren vermag, da, ſollte man meinen, werde das gewiß keinem Menſchen

glücken. Jeder Cantor, jeder Organist, jeder Domkapellmeister setzt seine Messen, Marienlieder, Motetten, Präludien für sich, keiner kümmert sich um den andern. Wie soll sich da eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Richtung herausbilden?

Und doch ist dies in hohem Grade Mendelssohn gelungen. Er brachte das musikalische Deutschland in eine durchgreifende Bewegung, ob er gleich die Hebel in Deutschland selber ansetzte.

Dies war aber auch bei Mendelssohn nur möglich durch die eigenthümliche sociale Stellung, welche er in der künstlerischen Welt gewann. Er war der erste Musiker, welcher so recht für die „feine Gesellschaft" — im guten Sinne des Wortes — musicirte. Er war nicht der knorrige, sich abschließende deutsche Bürger, wie Bach, sondern ein vielseitig gebildeter, gesellschaftlich gewandter, wohlhabender, fein gesitteter Mann, in fast ganz Deutschland persönlich bekannt, in allen auserlesenen Cirkeln gesucht. Welch ungeheurer Contrast gegen die alten Musikanten des vorigen Jahrhunderts! So schrieb auch Mendelssohn im Geiste dieser gebildeten Gesellschaft, die sich jetzt ausgleichend und vermittelnd über alle

Stände hinzieht. Er machte die ernsten Formen der alten strengen Kammermusik eleganter, sauberer und vornehmer, die ästhetische Lüderlichkeit der modernen Salonsstücke sittigte und zügelte er, den Kirchensatz suchte er mit mehr subjektiver Gefühlsinnigkeit zu beleben, so daß man sagen kann, Mendelssohns Kammer- und Concertmusik, Salonsstücke und Kirchenstücke lassen sich alle gleich gut in gewählten gesellschaftlichen Cirkeln vortragen. Das ist das Nivellement der modernen Bildung. Ein Bach'sches Kirchenstück würde man profaniren, wollte man es beim Thee aufführen; ein Mendelssohn'scher Kirchensatz wird dadurch nicht profanirt, er hebt und läutert vielmehr die Stimmung der Theegesellschaft. Mendelssohn ist immer geistvoll, immer gewählt in der Form. Es war bei seinem ersten Auftreten etwas ganz neues, einem modern eleganten Musiker zu begegnen, dessen Werke auch ein wissenschaftlich und künstlerisch fein gebildeter Geist genießen kann, ohne sich alle Augenblicke über einen groben Verstoß gegen die Logik der musikalischen Gedanken hinwegsetzen oder über die Maßlosigkeit der Formen ärgern zu müssen, einem Musiker, der Lieder setzte, ohne

ſich die einfältigſten Texte zu wählen, der Kammermuſik ſchrieb ohne langweilig und Salonmuſik ohne frivol zu ſeyn, einen Tondichter jüdiſcher Abſtammung, der nicht jüdelte in ſeiner Schreibart, während faſt alle chriſtlichen Lieblingscomponiſten des Tages jüdelten. Es iſt die gegenwärtig alle ſchroffe Volkseigenthümlichkeit ausglättende norddeutſche Feinheit und Vielſeitigkeit der Bildung, die in Mendelsſohn ihren muſikaliſchen Ausdruck fand.

Im Kleinen und Einzelnen der Ausführung war Mendelsſohn neu und eigenthümlich, im Großen und Ganzen nicht; er hat keine neuen Gattungen der muſikaliſchen Formen geſchaffen, ſondern nur die alten reformirt und geiſtvoll erweitert. Auch hierin ſpiegelt ſich der Geiſt unſerer modernen feinen Geſellſchaft. Mendelsſohn beſitzt das ſichere äſthetiſche und kunſthiſtoriſche Wiſſen von dem Charakter, welcher jeder einzelnen Gattung von Muſikſtücken zukommt und arbeitet darnach mit der Sicherheit des ausgelernten Meiſters. Der trotzige Eigenſinn, der hier auf das Recht ſeiner ſubjectiven Genialität pochend, den Bann von Sitte und Herkommen zerbricht, iſt ferne von ihm. Beethoven in dem „Dona nobis

pacem“ ſeiner missa solennis will durch jenes merkwürdige Trompeten-Duo uns theologiſche Deutſche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um ſeinen Frieden anflehen könne. Berlioz hat es ihm nachgemacht in einem Requiem, in welchem er mit der großen Trommel den Herrn um Ruhe für die Entſchlafenen bittet. Joſeph Haydn ſetzt in ſeiner kindlichen Herzensfreudigkeit ein Kyrie Eleiſon, auf welches man tanzen könnte. Von ſolchen kecken Uebergriffen der wahren und falſchen Genialität weiß Mendelsſohn durchaus nichts. Er weiß dagegen, daß einem tüchtig gebildeten Mann in unſerer geſitteten Geſellſchaft dergleichen Extravaganzen oder Naivetäten gar ſeltſam zu Geſicht ſitzen würden.

Mendelsſohn iſt darum eine nicht minder culturgeſchichtlich charakteriſtiſche Perſönlichkeit für die Gegenwart wie Bach für ſeine Zeit. Keine andere Kunſt hat einen Mann aufzuweiſen, der in ſeinem künſtleriſchen Schaffen ſo ganz inmitten des ſocialen Lebens unſerer gebildeten Kreiſe geſtanden hätte und wiederum ſo von dieſen verſtanden und gewürdigt worden wäre wie Mendelsſohn.

Während vor hundert Jahren die Leute durchaus nicht darüber einig waren, was ſie aus dem einſamen, tiefſinnigen Bach machen ſollten, hat ſich bei uns über Mendelsſohn alsbald ein wahrhaft allgemeines Urtheil feſtgeſtellt, und es iſt ſchwer, noch etwas Treffendes über ihn zu ſagen, was nicht bereits eine landläufige Anſicht wäre.

Mendelsſohns Einfluß mußte alsbald ein allgemeiner werden, denn die „gebildete Geſellſchaft," in der er wirkte und lebte, in deren Geiſt er dichtete, iſt in ganz Deutſchland dieſelbe. Bach dagegen in ſeiner zähen ſocialen Beſchränkung blieb gar lange auch local beſchränkt in ſeinem Wirken und ſeinem Ruhme als Componiſt.

Nun läßt ſich bei Mendelsſohn allerdings oft genug beweiſen, daß Vieles, namentlich in ſeinen größeren Werken, mühſam gemacht iſt, daß er ſo klug zu componiren wußte, wie Leſſing malt, und ſein Schaffen gar oft da vom wahren Genius eingegeben ſcheint, wo es doch nur das Reſultat eines außerordentlichen Talentes iſt, daß ihm zu der freien Genialität eines Mozart und Beethoven immer noch jener in's Unendliche zu nähernde Bruchtheil fehlt,

der das Maß des Talentes voll machen müßte, auf daß es Genie würde, und der es doch nie ganz voll machen kann. Aber Mendelsſohns beſten Ruhm wird man damit doch nicht antaſten, nämlich den Ruhm ſeines läuternden reformatoriſchen Wirkens. Zu dieſem Beruf beſaß er die Eine Grundbedingung, um welche ihn Alle beneiden konnten. Er war der Glückliche, dem es allein gelang, ſtreng, ernſt, rein in ſeinen Schöpfungen zu bleiben, und doch — populär zu werden. Die Gunſt ſeiner perſönlichen Verhältniſſe half ihm nicht minder dazu, dieſes ſeltene Glück zu erkämpfen, als ſeine Begabung und zähe Ausdauer. Mendelsſohn, der muſikaliſche Reiniger, wird von der Nation weit ſchmerzlicher vermißt werden als Mendelsſohn, der ſchöpferiſche Tondichter. Kaum war z. B. ſein Oratorium „Elias“ den weiteren Kreiſen zugänglich geworden, und ſchon beeilten ſich die Vereine aller Orten das ſchwierige und für den Dilettanten ſehr undankbare Werk einzuſtudiren. Deutſchland mag einen oder den andern Meiſter beſitzen, der ein gleich treffliches Werk dieſer Gattung ſchreiben könnte, aber gewiß beſitzt es keinen zweiten, auf deſſen bloßen Namen hin ſchon eine

ſolche Muſik, die redlich durchgearbeitet ſeyn will und doch nur von Wenigen verſtanden und genoſſen wird, ſogleich in alle Schichten der muſikaliſchen Geſellſchaft dränge: der einzige Mann, welcher überall Bahn brechen konnte für ein ernſtes Schaffen, iſt uns in Mendelsſohn verloren gegangen.

Wer ihm die rechte Lobrede halten will, der gebe zu erwägen, wie viele Tauſende durch ihn zum Studium Händels und Bachs getrieben worden ſind, und wie er für die ganze Nation durch ſeine Werke ein neues Verſtändniß dieſer Männer anbahnte, die uns auf alle Zeit ein ſo ſtrahlender Ruhm bleiben, und die wir ſo lange vergeſſen hatten. Ja gar Manchem, der ſonſt nur von der Pariſer oder der italieniſchen Muſik hören wollte, hat Mendelsſohn überhaupt wieder Luſt gemacht zur deutſchen Tonkunſt. Da ſieht man recht, wie viel hinreißender das Beiſpiel des unmittelbaren künſtleriſchen Schaffens wirkt als alles Predigen und Lehren. Schon lange genug hatten eifrige Kunſtrichter in Worten fruchtlos aufmerkſam gemacht auf das Vorbild Bachs und Händels; als Mendelsſohn ihre Vermahnungen in Noten ſetzte, drang er mit Einem Schlage durch.

Mendelsſohn hat nie ſeine Nationalität verrathen; wie gar wenige deutſche Meiſter gibt es, die ihm hierin zur Seite zu ſtellen ſind! Freilich ſchreiben gar Viele im undeutſchen Geiſt, und wiſſen nicht einmal, daß ſie es thun. Denn von allen Künſten wird die Muſik durchſchnittlich noch am gedankenloſeſten betrieben. Während Poeſie und bildende Kunſt die tiefen Wechſelbeziehungen des ganzen nationalen Lebens auf ſich einſtrömen laſſen, ſchaffen die meiſten Componiſten, wie es der Zufall, oder, wenn's gut geht, ein glücklicher Inſtinkt will. Daher kommt es, daß die Muſik, die doch äußerlich eine ſo bedeutende Macht geworden, ſo gar wenig läuternd und adelnd auf das ganze Geiſtesleben der Nation einwirkt. Mendelsſohn hatte ſich mit Bewußtſeyn den Standpunkt einer nationalen Wirkſamkeit erkoren. Viele Muſikanten konnten ihm Alles verzeihen, nur dies Eine nicht.

Es iſt in dieſem Betracht eine ſeltſame Fügung des Geſchicks — oder vielleicht auch etwas mehr — daß Mendelsſohn keine Oper mehr zu Stande bringen ſollte. Sonſt ging es an, daß man eine Oper ſorglos in den Tag hinein componirte, und ſie konnte

darum gerade am beſten glücken; das iſt anders geworden. Nirgends rächt ſich's gründlicher, als bei der Oper, daß der halben muſikaliſchen Generation die tiefere künſtleriſche Durchbildung gebricht, und Mendelsſohn, dem man dieſe Bildung ſo neidlos zugeſtand, der darum vielleicht allein im Stande geweſen wäre, die deutſche Oper aus ihrer dermaligen Halbheit zu erlöſen, — mußte ſterben, da er kaum mit dem erſten Akt einer Oper fertig geworden war.

Jene reſtaurative Tendenz, durch welche die deutſche Hiſtorienmalerei neuerdings ſo bedeutende Siege errungen, hat ſich mit Mendelsſohn auch in der Muſik eingebürgert, ja ſie iſt zum charakteriſtiſchen Merkmal der muſikaliſchen Gegenwart geworden. Wie Overbeck, Veit, Steinle die heilige Geſchichte, von der man längſt nichts mehr wiſſen wollte, in der ſtrengen alten Weiſe wieder malten, ſo ſchrieb Mendelsſohn ſeine Oratorien, ſeine Kirchenwerke; aber er blieb nicht bei dem Kirchlichen ſtehen, noch haftete er ſo eigenſinnig wie Jene mit dem Alten am Veralteten, darum wurde ſein Geſichtskreis weltoffen, ſein Schaffen lebensfriſcher und zeitgemäßer, ob es ihm auch nicht immer gelang, des mühſam Geſchaffenen,

des Gemachten völlig Herr zu werden. Wenn ſich in unſerer Muſik eine tüchtig hiſtoriſche Schule geſtaltet — und wir wollten viel verwetten, daß es ſchon in nächſter Zukunft ſo kommen müſſe und werde — dann wird man Mendelsſohn den Vorläufer dieſer Schule nennen. Wir möchten das junge Geſchlecht am Grabe des Meiſters beſchwören, nicht zu vergeſſen, daß dieſes das große Erbtheil iſt, welches er uns hinterlaſſen hat, und zuzuſehen, daß ein ſolches Erbe auch gehoben werde.

Man könnte Mendelsſohns kunſtgeſchichtliche Stellung mit derjenigen vergleichen, welche die Carracci in der Geſchichte der italieniſchen Malerei einnehmen. Auch ſie läuterten die entartete Kunſt, indem ſie auf das Studium der alten klaſſiſchen Meiſter zurückgriffen, indem ſie zuerſt getragen vom theoretiſchen Bewußtſeyn — wie Mendelsſohn — geiſtvoll durchdachte Werke ſchufen. Man bezeichnet die Richtung, welche ſie begründet, als die der Eklektiker. Dieſen Namen könnte man mit ebenſo gutem Rechte Mendelsſohn beilegen, der auch alle Vorzüge der früheren Schulen mit kunſthiſtoriſchem Bewußtſeyn geſammelt und zu einem Ganzen vereinigt hat,

welches nicht sowohl in seinen Theilen als in seiner Zusammensetzung neu ist. Es bezeichnet allemal eine Periode der Ueberreife, des Verblühens, wenn die Künstler genöthigt sind, rückwärts zu blicken, um sich an dem Studium glücklicherer Vorgänger erst die Begeisterung für neue Schöpfungen zu holen. Ist das jetzt auch in der Geschichte der Musik der Fall? Sieht jenes Uebermaß des Formenspiels, sehen jene Ueberbietungen des rein technischen Effektes den Erscheinungen der entarteten Historienmalerei nicht verzweifelt ähnlich? Die Carracci vermochten nicht die einbrechende Fluth der Verderbniß zu dämmen; wird es die Mendelssohn'sche Schule auf die Dauer vermögen?

Indem Mendelssohn vorzugsweise Händel, Bach und Beethoven als die Grundpfeiler zum Weiterbau der modernen Tonkunst hinstellte, brachte er übrigens nicht blos in der Produktion, sondern auch in der geläufigen historischen Anschauungsweise eine große Umwandlung hervor. Diejenigen Meister nämlich, welche man bis dahin so ziemlich allgemein als die eigentlich klassischen zu fassen pflegte — Mozart und Haydn, namentlich den letzteren, hat Mendelssohn,

wo es anging, praktiſch ignorirt. Seine ganze Richtung iſt auch in der That eine indirekte Polemik gegen die ihrige. Das begreift ſich leicht; denn eben jene Entartung der modernen Muſik, gegen welche Mendelsſohn ſo mannhaft ankämpfte, wurzelt zwar einestheils in dem Mißverſtändniſſe Beethovens, anderntheils aber in einer geiſtloſen Verflachung, die in gerader Linie auf die mechaniſchen Nachahmer Mozarts und Haydns zurückweist. Die letztere Richtung gab ſich namentlich in den zwanziger Jahren in einer Weiſe kund, welche der gleichzeitig blühenden Almanachspoeſie, Clauren'ſchen Romanſchreiberei und Raupach'ſchen Bühnendichtung auf ein Haar ähnlich ſieht. Daß dieſe im Sande der dürrſten Trivialität verrinnende Muſik einem Manne wie Mendelsſohn ganz beſonders ein Gräuel ſeyn mußte, liegt auf flacher Hand, und wenn neuerdings auch ſolche läppiſche Tonſpielerei mehr und mehr ſich aufputzte mit den abgelegten Flittern deutſcher und franzöſiſcher Neuromantik, ſo war ſie doch noch lange nicht überwunden, weil eben der Philiſter unſterblich iſt. Mendelsſohn reagirte dagegen, indem er uns über Händel, Bach und Beethoven die Wiener Tonſchule vergeſſen

laſſen wollte. Das gelang ihm über die Maßen, und man muß geſtehen, daß er trotz ſeines klaſſiſchen Geiſtes die ſinnige, klare Gemüthlichkeit Mozarts und Haydns mehr außer Curs zu ſetzen wußte, als es ſelbſt die muſikaliſchen Jungdeutſchen und Neuromantiker vermocht haben.

Aber an ihm ſelber rächte ſich dieſe Einſeitigkeit zuerſt. Denn gerade was die große Errungenſchaft Mozarts und Haydns gegenüber der Händel-Bach'ſchen Periode war, vermiſſen wir oft bei Mendelsſohn gar ſchmerzlich, nämlich die harmoniſche Abrundung des Geſammtorganismus, die weiſe Oekonomie des Ganzen, die Jugendfriſche der Begeiſterung. Mendelsſohns größere Werke ſind immer plaſtiſch und harmoniſch in allen Einzeltheilen, aber meiſt fehlt die Plaſtik des Ganzen. Das tritt am ſchärfſten beim „Elias" hervor, wo eine Schönheit die andere förmlich todtſchlägt, wo ſich vor lauter trefflicher Einzelcharakteriſtik keine großen Gruppen abſcheiden können und ſolchergeſtalt das Ganze doch wieder eine gewiſſe Mattigkeit des Colorits erhält. Darum machen Mendelsſohns kleinere Arbeiten, wo er in dieſen Fehler nicht verfallen konnte, einen ſo viel unmittelbareren

Eindruck als ſeine größeren. Schon in der übergroßen Ausſpinnung der Thema's, zu welcher ein einſeitiges Studium Bachs und Beethovens leicht verführt, zeigt ſich dieſer Mangel einer weiſen Sparſamkeit. Je weiter ſich die Muſik von ihrer naturgemäßen Einfalt entfernt, je mehr ſie ein gelehrter Tonſatz wird, deſto breiter ſpinnt ſie das Thema aus. Mehr noch als bei Mendelsſohn bemerkt man dies bei Spohr und namentlich bei dem alternden Spohr. In der alten Zeit waren die Themen kurzathmig, abgeriſſen, Mozart und Haydn erweiterten ſie zu einem knappen, präciſen Maße, welches Kürze und Rundung verband, Beethoven überſchritt ſchon in dieſem Punkte nicht ſelten die Grenzlinie der richtigen Proportion. Es iſt immer ein Zeichen des beginnenden Verfalles der Kunſt, wenn ſich ihre einfachen Grundformen allzu ſehr in's Breite dehnen. Und hier iſt die Achillesferſe der ſonſt ſo maßvoll edlen Mendelsſohn'ſchen Technik.

Doch werfen wir noch einmal einen Rückblick auf Mendelsſohns reformatoriſche Miſſion.

Iſt es nicht eine nationale Schmach, daß jetzt die Deutſchen mit den Pariſern in ihrem leichtfertigen

Operngenre, ihren Phantasien, Etüden und Rondo's wetteifern, und jene großartigen Kunstformen, welche aus den Tiefen des deutschen Geistes entstammt sind, das Oratorium, Sonate, Symphonie, Quartett darüber vergessen? Darin war Mendelssohn ganz ein nationaler Meister, daß er seinen vollen Lebensberuf darein setzte, diese edlen Formen wieder zu Ehren zu bringen. Und so geschah es, daß er zwar leicht in eine frostige Eleganz verfiel, wenn er je zuweilen „Salonsmusik" componirte: wenn er dagegen ein deutsches Lied, ein Kirchenstück, eine Sonate setzte, dann ist ihm allezeit das Herz aufgegangen. Das müsse den Andern zur Lehre und Warnung geschehen seyn!

Mendelssohn bot das Höchste auf, um seinen größeren Werken die möglichste Vollendung zu geben, aber gerade in seinen kleinsten sollte er am allervollendetsten seyn — in seinen Liedern — und dies ist nicht sein letzter Ruhm. Das deutsche Lied, von der kunstlosen Volksweise bis zu den äußerlich mit dem Volkston kokettirenden, im Herzen übercivilisirten Heine'schen Versen, hat Mendelssohn so sinnig und edel gesungen, wie Mozart und Schubert.[1]

[1] Ueber das Wirken Mendelssohns zur Wiederbelebung des

Der greiſe Goethe legte einſt ſeine Hand auf den Knaben Mendelsſohn, an dem er ſeine Freude hatte, und der ſtrenge Altmeiſter Cherubini ſtellte dem

deutſchen Volksliedes habe ich mich an einem andern Orte in folgender Weiſe ausgeſprochen:

„Mendelsſohn hatte ein klares theoretiſches Bewußtſeyn vom Weſen des Volksliedes, wie er ja auch bekanntlich Volkslieder geſchrieben hat, mit der Abſicht, den Styl und Geiſt der volksthümlichen Weiſen in ihnen zu copiren. Schon dies finden wir bei keinem der vorangegangenen großen Meiſter. Aber mehr noch: er faßte das Volkslied in ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung auf. Da er überhaupt nicht nur ein ſchaffender, ſondern zugleich ein kritiſcher und forſchender Geiſt war, ſo war dieſe Auffaſſung von vornherein durch den bedeutſamſten Grundzug ſeines Künſtlercharakters bedingt. Durch die Nachbeter der Wiener Tonſchule war das volksthümliche Lied verflacht, durch die muſikaliſchen Romantiker in Manier verkehrt worden: darum mußte es ihm nahe liegen, auf die reineren Urformen desſelben zurückzugreifen, wie ſie uns aus ältern Perioden überliefert waren. Aehnlich war es vorher ſchon den forſchenden Dichtern, wie Arnim, Brentano, Uhland u. ſ. w. ergangen, welche die alte einfältige Form und Ausdrucksweiſe des mittelalterlichen Liedes in ihre neuen, mit Bewußtſeyn nachgedichteten Volkslieder übertrugen, ſo daß uns beim Geſange des allbekannten Mendelsſohn'ſchen „Minneliedes“ oder ſeines Liedes vom „Scheiden“ ungefähr derſelbe Geiſt anweht, wie bei den eben bezeichneten Dichterwerken. Daß dieſer entſcheidende Wendepunkt in der Geſchichte der Muſik ſpäter auftritt als in der Literaturgeſchichte, darf uns nicht Wunder nehmen, da ja überhaupt die Muſiker viel ſpäter als die Poeten aus der

Jüngling in gewichtigen Worten den Lehrbrief für die Künstlerlaufbahn aus: das muß der Liedercomponist Mendelssohn gewesen seyn, auf dem Goethe's Hand geruht und dem Cherubini ein prophetisches Lob gesprochen hat. Es mag uns aber als ein verheißungsvolles Zeichen der Zeit gelten, daß der nationalste Tondichter der Gegenwart gerade nur im kleinen Lied mit ganz freier Genialität schöpferisch gewesen ist.

Periode des naiven Schaffens heraustraten und ihre Stellung mit dem ganzen culturgeschichtlichen Umschwung der Nation bewußter Weise in Einklang zu setzen suchten. So ist es denn geschehen, daß durch Mendelssohn der deutsche Volksgesang im tiefern historischen Sinne gleichsam wiedergefunden wurde, und daß in ihm jener dunkle Drang, welcher sich durch die ganze Periode der neuern Musik zieht, in dem Volksliede die zeugende Kraft für die gesammte musikalische Produktion zu suchen, zur bewußten That reifte."

Johann Adolph Haſſe,

der Hofoperncomponiſt.

Wenn ein Sittenmaler, der ſeinen Stoff aus dem achtzehnten Jahrhundert nehmen will, recht grelle Lichtbilder des äußeren Scheines aufſucht, die zugleich die dunkelſten Schattenbilder des inneren Seyns und Weſens ſind, dann muß er das italieniſche Hofopernweſen ſtudiren, wie es vor hundert Jahren an den deutſchen Höfen florirt hat. Aber er muß ſtudiren, ſtudiren wie ein Philologe, der zweifelhafte Texte feſtſtellen, der lückenhafte Codices ergänzen will. Denn obgleich es ſich um einen bereits ſehr ſchreibſeligen Zeitabſchnitt handelt, fließen doch die Quellen gar dürftig, weil eben die deutſche Literatur in dem verhätſchelten Schooßkinde der Hofoper mit Recht ihre Todfeindin erblickte und darum wenig Neigung verſpürte, ſich mit einem Gegenſtande gründlich zu befaſſen, den ſie am liebſten zum Teufel gewünſcht

hätte und den sie bei seiner schwächsten Seite, nämlich bei der sittlichen und socialen doch nicht packen durfte.

Während das deutsche Schauspiel unstät von Stadt zu Stadt wandern und in Bretterbuden und Reitbahnen seine Bühne aufschlagen mußte, hatte die italienische Oper in Deutschland feste Stätten gefunden, wohlgeschmückte Tempel ihrer Kunst. Der große Eckhof fuhr auf einem Leiterwagen, nebst seiner kranken Frau und etlichen Hunden in Stroh gewickelt, zu seinem Gastspiele in Braunschweig ein; die italienischen Sänger und Sängerinnen wurden in Hofequipagen zu den Theatervorstellungen abgeholt. Die deutschen Schauspieler hungerten und darbten, starben oft im Armenhospital, oft am Wege; die Opernsänger bezogen großentheils Gehalte von so vielen Tausenden, daß die heutigen übertriebenen Hoftheatergagen gar oft als geringfügige Summen dagegen erscheinen. Eine Sängerin, welche in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zu Stuttgart starb, hinterließ neben einem ansehnlichen Baarkapital nicht weniger als hundert und fünfzig Taschenuhren, die sie nach und nach als Geschenke für

besonders gelungene Leistungen erhalten hatte. Die bedeutendsten Schauspielergesellschaften besaßen nur drei Dekorationen: eine Landschaft, einen Saal und eine Bauernstube; viele Truppen beschränkten sich sogar darauf, die Bühne mit grünem Tuch zu verhängen, wenn die Handlung im Freien spielte, mit gelbem, wenn innere Räume anzudeuten waren; bei der Oper dagegen wurde das Dekorationswerk in üppigster Pracht ausgebildet; die ganze moderne Coulisseneinrichtung und Maschinerie datirt sich von den Hofopernbühnen aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. In Verwandlungen, Erscheinungen, Feuerwerken, Wasserkünsten, ja selbst in wirklichen Taschenspielereien ward ein Uebermaß des Sinnenprunkes entfaltet, gegen welches sich derlei Effekte in der heutigen Oper ziemlich mager ausnehmen dürften. Wollte ein Schauspielerprincipal, der ein klein wenig für die Aufführung edlerer Stücke begeistert war, nicht geradezu Bankerott machen, dann mußte er durch gemeine Hanswurstiaden und schmutzige Zotenstücke, die übrigens von dem feinsten Publikum am stärksten beklatscht wurden, sich gleichsam Absolution erkaufen, damit man so beiläufig auch ein edleres

Streben duldete. Die Oper dagegen hielt sich an ihre akademischen Regeln und Musterbilder, sie tyrannisirte den Geschmack des Publikums, und wenn die langen italienischen Arien deutschen Ohren etwa nicht verständlich waren oder langweilig klangen, dann verlangte man wohl, daß sich der deutsche Zuhörer andere Ohren, nicht aber der Componist eine andere Compositionsweise anschaffen solle. Die deutschen Schauspieler waren verachtet in der Gesellschaft, die Pfarrer wollten sie nicht zum Abendmahle zulassen, und nach dem Tode gönnte man ihnen vielleicht nur ein Plätzchen in der Armensünderecke des Kirchhofes; die italienischen Sänger dagegen waren gar oft nicht nur die einflußreichsten Leute am Hofe, sie mischten sich selbst in Staatsgeschäfte, Einzelne wurden in den Adelstand erhoben, und wenn die Theatermaitressenwirthschaft der Primadonnen auch nicht dazu diente, die innere Würde des Standes zu heben, so mehrte sie doch sein äußeres Ansehen. Während die Schauspieler sich ein Statistenpersonal zusammenraffen mußten, welches meist aus verkommenem Gesindel, brodlosen Seiltänzern, Jahrmarktsgauklern u. drgl. bestand, machten sich Prinzen und Grafen eine Ehre

daraus, den Chor in der italieniſchen Oper mitzuſingen.

Denken wir uns nun hinein in dieſe Zuſtände des äußeren Prunkes und der inneren Fäulniß bei den italieniſchen Hofopernbühnen Deutſchlands, dann wird ſich der deutſche Kunſtſinn, welcher ſeit jenen Tagen die große Bildungsſchule einer klaſſiſchen Literaturepoche und eines ſo wunderbaren Aufſchwunges in allen Kunſtgebieten durchgemacht, empört abwenden von den Paradeſpielen des Sinnenkitzels, die auf Koſten des Geſchmackes, der Moral und des patriotiſchen Selbſtgefühls erkauft wurden.

Hier aber tritt uns eine räthſelhafte Erſcheinung entgegen. Wie war es möglich, daß ein ſo kindlich Gemüth, wie der alte Hiller, ſo überwältigend getroffen werden konnte von dem erſten Eindruck der italieniſchen Hofoper zu Dresden, ſo daß dieſer Tag für ihn ein Tag der Erleuchtung ward, der ihn mit Leib und Seele zur Muſik bekehrte? Und Nächte lang brütend über den Dresdener Opernpartituren bereitete er ſich vor zu ſeiner großen hiſtoriſchen Sendung, in dem von ihm geſchaffenen Liederſpiel den erſten Eckſtein zu einer eigentlich deutſchen Oper zu legen! Wie war

es möglich, daß Wilhelm Heinse, — wenn auch gerade kein Priester des keuschesten Schönheitsideals, doch großgewachsen mit den ersten Verkündern deutscher Herrlichkeit in der Literatur und gesättigt im Vollgenusse der besten Meisterwerke der bildenden Kunst — daß Heinse im bacchantischen Taumel schwelgte bei der Rückerinnerung an den Zauber der alten italienischen Oper, welcher ihm in Italien durch die Seele gedrungen?

Da muß also doch in all dem Wust und Flitter der damaligen Hofoper ein unvertilgbarer Kern der reinen Kunst gesteckt haben, der, für die große Masse mit sieben Siegeln verschlossen, dem Auge eines Hiller oder Heinse offenkundig geworden war. Dieser Kern aber war in dem musikalischen Theile der Oper geborgen. Und in der That fordert die Naivetät, die heilige Einfalt der besseren damaligen Tonmeister des italienischen Styles unsere volle Bewunderung heraus, daß sie so keusche musikalische Gedanken erfinden konnte, die der übrigen ästhetischen Buhlerei jener entarteten Hofopernbühnen zum Relief dienten, daß Durante, Leo, Pergolese mit ganz denselben Blüthen des Genius die entweihte Schaubühne schmückten,

mit welchen ſie den Altar der Kirche ſo ſinnig und ſich ſelbſt zu ewigem Ruhme bekränzt haben.

So löst ſich der ſeltſame Widerſpruch. Der Literarhiſtoriker und der Dramaturg ſieht die altitalieniſche Oper als ein übertünchtes Grab an, das im Innern voll Moder und Verweſung, während der Muſiker die letzte ſchöne Blüthe einer reichen Epoche in der nämlichen Oper erblickt.

Denken wir uns inmitten dieſes Operntreibens einen Jüngling, biegſamen Talentes, den blendenden Eindrücken willig hingegeben, dabei voll überſprudelnder Produktionsluſt, vom Glücke begünſtigt und da ſchon einen Siegeslauf beginnend, wo Andere noch jeden Fuß breit Boden für die Entfaltung ihres Genius der Mißgunſt der Verhältniſſe abtrotzen müſſen, dann erſcheint es uns wohl als eine pſychologiſche Nothwendigkeit, daß ſich der Teufel und der gute Geiſt, die gleichzeitig auf jener Opernbühne hausten, fort und fort um ſeine Seele ſtreiten müſſen.

In dieſer eigenthümlichen Situation begegnen wir dem jungen Sachſen Johann Adolf Haſſe, einem der merkwürdigſten Phänomene in der modernen Kunſtgeſchichte. Er war keine fauſtiſche Natur, die den

Zwieſpalt der beiden Dämonen der Oper in ſich auskämpfend, zu Grunde gegangen wäre; er löste vielmehr dieſen äſthetiſchen Widerſtreit als ein geborener Diplomat, er machte dem Teufel Conceſſionen, während er bei dem lieben Gott Abſolution einholte.

Er gab ſich der Compoſition der Oper hin ganz ſo, wie er ſie vorfand; es ſchien, als wolle er nur ſeinem raſtloſen Schaffensdrange genügen, der ihn den erſten Vielſchreibern aller Zeiten zur Seite ſtellt; er wollte kein Reformator ſeyn und reformirte doch — unbewußt; er ließ ſich in widerſtandsloſer Hingebung von den Wellen der Zeit tragen, und wenn er ſolchergeſtalt auch kein Columbus wurde, der eine neue Welt entdeckte, vollführte er doch eine ſo glückliche Fahrt, wie ſie wenigen Sterblichen vergönnt iſt.

Von vielen wird Haſſe genannt, aber gekannt nur von gar wenigen. Er muß aber aus ſeiner Individualität heraus, aus dem Geiſte ſeiner Zeit beurtheilt werden.

Als der junge Haſſe im Jahr 1727 zu Venedig in einem glänzenden Cirkel am Klaviere ſaß und mit ſeinem Spiel und Geſang die ganze Geſellſchaft entzückte, ſtand eine Dame neben ſeinem Stuhl,

unbemerkt von dem beſcheidenen Künſtler; ſie folgte mit ſteigendem Entzücken dem begeiſterten Vortrag des Deutſchen und verließ dann raſch wieder den Saal, ohne ein Wort mit ihm gewechſelt zu haben: — es war Fauſtina Bordoni, an unwiderſtehlich reizender Schönheit als eine der erſten Frauen jener Zeit geprieſen, als Sängerin unbeſtritten die erſte. Sie ging weg, unbemerkt von dem Sänger, aber ſie hatte ihn deſto beſſer bemerkt. Nach nicht gar langer Zeit war ſie Haſſe's Frau.

Bei dieſem merkwürdigen Weibe, um deren Liebe ſo Mancher vergebens geworben, während ſie der deutſche Künſtler wie im Traume gewann, ſuchen wir den Schlüſſel zum Verſtändniß der Haſſe'ſchen Tondichtungen. Er ſchrieb fortan nur Opern für Fauſtina. Wir haben wohl Beiſpiele genug, daß einzelne Rollen für eine beſtimmte künſtleriſche Individualität componirt worden ſind: aber daß ein Componiſt mehr als hundert Opern im ſteten Berechnen auf die möglichſt höchſte Entfaltung einer einzigen Sängerin geſchrieben habe, das iſt wohl eine Thatſache ohne Gleichen in der ganzen Geſchichte der Muſik. Haſſe hat es gethan.

Dieſe Wechſelbeziehung zwiſchen ihm und Fauſtina war aber nicht bloß die äußerliche, daß er für ſeine Frau die Rolle recht mundgerecht und bequem, ihrer Darſtellungsweiſe angemeſſen geſetzt hätte: der Styl des Geſangsvortrags der Fauſtina bedingte vielmehr allmählig ſeine ganze Schreibweiſe, ja es iſt unzweifelhaft, daß dieſe Sängerin den Componiſten, deſſen deutſcher Geiſt überall hervorblitzt, trotzdem ſein Lebenlang gefeſſelt hielt in den erſtarrenden Grundformen der damaligen italieniſchen Heldenoper. So bewirkte es vielleicht dieſes verführeriſche Weib, daß der Durchbruch der deutſchen Dramatik in der Oper, wie er durch Gluck vollführt ward, nicht einige Jahrzehnte früher erfolgt iſt. Es war dies aber ein Glück, wenn man erwägt, wie eben erſt der große Händel bei dem Verſuche dazu geſcheitert war, und in welch barbariſcher Weiſe dasſelbe Streben damals in der Schauſpielkunſt — nicht in der Schauſpieldichtung — verfrüht zu Tage kam, indem man, der ſogenannten „engliſchen Manier“ huldigend, die Wände niederbrüllte und von einer Ecke der Bühne zur andern raste und damit den Gipfel dramatiſcher Kraft erreicht zu haben wähnte. Wer Händels Opern ſtudirt

hat, der wird zugeben, daß seine maßlos deklamatorischen Wuth-, Rache- und Verzweiflungsarien in durchgreifend fortgeführtem Einflusse die ganze dramatische Gesangkunst aus ihren Fugen gerissen haben würden. Wie Gottscheds Pedanterie erst jene wüste Aftergenialität bändigen mußte, so hielt Hasse's Regeldespotismus die drohende Verwilderung des dramatischen Gesanges nieder, und so nur war es möglich, daß dort für Lessing, hier für Gluck die Bahn der wahren Bühnenreform offen gehalten wurde.

Es hat vielleicht nie eine maßvollere große Sängerin gegeben als Faustina; aber auch vielleicht nie ein bedeutendes produktives Talent, das in so consequenter und geflissentlicher Selbstbeschränkung gearbeitet hätte, als Hasse. Wie Faustina dem mäßigen, kaum zwei Oktaven erreichenden Umfang ihres Mezzo-Soprans niemals einen Ton zumuthete, dessen sie nicht vollkommen sicher war, wie sie die Grenze ihrer Darstellungsmittel nicht zu erweitern, wohl aber dieselben intensiv zu steigern sich befleißigte; so ging Hasse nie und nimmer aus dem engen Kreise der einmal vorgezeichneten Tonformen heraus. Seine

Arien sind gebaut, eine wie die andere, seine Instrumentation ist immer die nämliche, gleichviel ob in der Oper oder im Oratorium oder in der Messe, und wer sich einmal einstudirt hat in das Eigenthümliche seiner Harmonisirung, der könnte keck die Probe wagen, zu einer vorgelegten Hasse'schen Melodie die Begleitung zu ergänzen, daß sie im Wesentlichen ganz zusammenstimmen müßte mit der ursprünglichen Begleitung des Meisters. Von Sebastian Bach sagt man mit Recht, daß es kaum möglich sey, einen einzigen verloren gegangenen Takt nach der Analogie wieder aufzufinden, so stets überraschend und neu ist dieser Meister in allen, auch den kleinsten Wendungen; von Hasse könnte man umgekehrt sagen, daß, wenn auch von allen seinen Opern bis auf einige Hauptwerke das Accompagnement verloren wäre, man doch dasselbe in den meisten Fällen errathen und unbeschadet seiner Originalität wieder herstellen könnte. Dieser Behauptung entsprechend müßte dann freilich eine Gesammtausgabe von Hasse's Werken das Bild einer kolossalen Langweile gewähren. Es ist auch etwas an dem, und wir sind überhaupt wahrlich nicht geneigt, ein solches Arbeiten nach der Schablone, wie

er es getrieben, zur Nachahmung zu empfehlen; aber eines dürfen wir dabei nicht vergessen — daß seine Schablone in der That ganz vortrefflich war. Hasse schrieb eben für die Sänger — er ist selbst ein tüchtiger Sänger gewesen — er gab ihnen bloß den allgemeinen Umriß der Situation, sie mochten dann hinein arbeiten, was ihnen der Genius eingab. Wenn man einer Künstlerin, wie der Faustina, eine Partitur gebracht hätte, wo, wie in den modernen Opern, dem Sänger jede Nüance des Ausdruckes von dem Componisten in den Mund gelegt ist, sie würde wahrscheinlich das Werk dem Tonsetzer mit Indignation vor die Füße geworfen haben als ein Attentat auf ihre künstlerische Selbständigkeit und Freiheit.

In der alten Zeit mußte überhaupt der Darsteller auf der Bühne weit mehr aus sich selbst heraus erschaffen als heutzutage. Auch dem Schauspieler wurde von dem Dichter nicht jedes Wort vorgeschrieben, der Improvisation war vielmehr ein sehr weiter Spielraum gelassen, ja, man schrieb oft bei einem Stück nur den ungefähren Inhalt der Scenen vor und überließ die ganze Ausführung den Darstellern. Ebenso mußte im Operngesang gar Vieles improvisirt werden.

Das ganze Recitativ war ursprünglich eine Aufgabe der Improvisation, für deren Gang der Componist in dem Grundbaß und trockenen melodischen Andeutungen nur flüchtige Hauptzüge gegeben hatte. Daher konnten diese Recitative auch nicht vom Orchester begleitet werden, sondern nur vom Kapellmeister am Klavier, wo er der Improvisation gehörig zu folgen und nachzugeben im Stande war. Und in gewissem Sinn hat sich dieser Stegreifgesang beim Recitativ bis auf diesen Tag noch erhalten, da wir ja auch dem Sänger nicht zumuthen, das Recitativ genau so zu singen, wie es geschrieben steht. Allein vor Alters ging man viel weiter und setzte das Improvisiren z. B. auch bei der getragenen Cantilene voraus. Die Adagios wurden oft nur in den melodischen Grundzügen niedergeschrieben, die Figurirung aber ganz dem Sänger anheimgestellt, so daß schon Quanz bemerkt, es gehöre mehr Erfindungsgabe dazu, dergleichen Musikstücke zu singen als zu componiren.

Es lag aber im Geiste der Hasse'schen Zeit, daß überall auf der Bühne von den vorwärts Strebenden ein Kampf auf Leben und Tod gegen dieses Improvisiren entbrannte. Die Spitze dieses Kampfes stellte

ſich dar in dem Autodafe, welches die Neuberin über den Hanswurſt verhängte, denn dasſelbe galt nicht ſowohl dem armen buntſcheckigen Narren als ſolchem, als vielmehr dem Brauch des Improviſirens, der das eigentliche Lebenselement Hanswurſts geweſen war.

Es läßt ſich nun erwarten, daß ein ſo ſauberer, ordnungsliebender Techniker wie Haſſe dem ausſchweifenden Improviſiren der Sänger nicht hold ſeyn konnte. Er beſtrebte ſich denn auch in der That, das Einzelne der muſikaliſchen Ausführung in der Partitur viel genauer vorzuſchreiben, als es bis dahin zumeiſt bräuchlich geweſen. Allein trotzdem ſind, wie bereits oben bemerkt, die Haſſe'ſchen Opern gerade dadurch ausgezeichnet, daß ſie in Bezug auf den dramatiſchen Ausdruck dem Sänger den weiteſten Spielraum laſſen. Wenn Viele behaupten, Haſſe habe auf die dramatiſche Durchbildung ſeiner Arien verzichtet und reine Concertopern geſchrieben, ſo bekunden ſie damit eine höchſt oberflächliche Kenntniß dieſes Meiſters. Haſſe unterſcheidet ſich dadurch von Gluck, daß er dem Sänger bloß Gelegenheit gibt, die dramatiſche Motivirung und Abſtufung in ſeine Compoſition einzutragen.

während Gluck das Alles bereits in der Composition ausgearbeitet und bis zum feinsten Farbenton vorgeschrieben hat, so daß der Sänger eigentlich nur wiederschaffen soll, was der Tondichter schon in bestimmtester Weise geschaffen hat. Hasse ist aber in seinen Andeutungen und Winken oft so genial, daß man wohl behaupten kann, ein Theil seiner Compositionen sey ächt dramatisch — sobald sich nur ein dramatischer Sänger zu denselben findet.

Dies aber zeigt uns überhaupt die ganze Entwickelung der Bühnenkunst, daß in den ersten Perioden die Functionen des dichtenden und darstellenden Künstlers noch wenig geschieden sind und erst mit der steigenden Entfaltung der Dramatik immer weiter auseinander gehen.

Hasse und Faustina führten die italienische Hofoper in Deutschland auf den Gipfel der Classicität, wenn dieses Wort nämlich in dem Sinne genommen wird, wie man etwa den Racine classisch nennt. In der That hat auch der Einfluß, welchen die Hasse'sche Oper übte, vielerlei Aehnlichkeit mit den Einwirkungen der gleichzeitig auf die deutsche Schaubühne gebrachten französischen Tragödie. Hier wie dort

mußte die zügellose deutsche Kunst von dem Auslande Maß, Regel und Anstand lernen, hier wie dort bekam sie einen tüchtigen Zopf mit in den Kauf. Aber Hasse, der uns die italienische Oper verdeutschte, war ein Künstler; Gottsched, der uns die französische Tragödie brachte, ein Pedant. Gerade deßwegen wirkte jedoch der starrköpfige Leipziger Magister viel durchgreifender und nachhaltiger als der schmiegsame Dresdener Kapellmeister. Gottsched warb für seine Idee mit dem Fanatismus eines alten Predigermönches, weil er überall Widerstand fand; Hasse wirkte ohne die mindeste Tendenz der Proselytenmacherei, weil man ihm überall mit offenen Armen entgegenkam. Ein Künstler, der sich wie Hasse eines Jahresgehaltes von zwölftausend Thalern erfreute, der die schönste Sängerin Europas zur Frau hatte, aber gerade weil diese Frau gar zu schön war, durch den Kurfürsten von Sachsen veranlaßt wurde, fast die Hälfte seines Lebens auf Reisen zuzubringen, ein Mann, der vom Glücke förmlich verfolgt, mit dem feinen Geiste des Weltmannes das Leben zu genießen verstand, ein solcher Mann mußte wohl eine ganz andere Art ästhetischer Pedanterie ausüben, als ein

gallsüchtiger Professor, der sich mit Gott und der Welt in endlosen Streitschriften herumbalgte.

Die klassische Tragödie der Franzosen gibt häufig statt des dramatischen Markes der in ihren Motiven poetischen That und statt der scharf geschnittenen Zeichnung der Charaktere allgemeine Situationen und Empfindungen. Genau dasselbe bietet die Hasse'sche Oper. Ihr wesentlichster Bestandtheil ist darum die Arie. Wo sich eine Empfindung breit treten, wo sich eine Situation ausmalen läßt, wird eine Arie angebracht. Der dramatische Mißbrauch, die förmliche Nothzucht, welche selbiger Zeit mit den Arien getrieben wurde, grenzt ans Unglaubliche. Der Mörder erhebt seinen Dolch, und bevor er zum Stoß niederfährt, singt er eine ganze, regelrecht in drei Theilen aufgebaute Arie. Der arme Sänger wußte natürlich nicht, wie er diese unsinnige Pause in der Handlung ausfüllen sollte, und so entstanden jene nichtssagenden Operngesten, die sich als die wahre mimische Erbsünde bis auf unsere Sänger fortgepflanzt haben. In einer Oper aus der Zeit vor Hasse erhängt sich, wie Devrient berichtet, Judas Ischarioth; der in historischer Treue vorgeschnallte Bauch platzt, die Gedärme des

Verräthers kollern auf das Podium, Satan tritt hervor, liest sie in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu.

Vergegenwärtigt man sich recht lebendig diese Zwangspflicht, daß in einer großen Oper mindestens etliche und zwanzig große Arien gesungen werden mußten, nimmt man hinzu, daß Hasse über hundert solcher Opern, also Summa Summarum gewiß über zweitausend große Arien geschrieben hat, dann überläuft Einen in der That eisiges Staunen, und man nimmt es dem Maestro nicht übel, daß er gegen das Ende seines Lebens selber nicht mehr recht wußte, ob manche seiner früheren Opern wirklich von ihm herrührten oder nicht. Ferner wird es uns auch dadurch begreiflich, wie Hasse das nämliche Textbuch oft zwei- bis dreimal componiren konnte. Denn hier galt es ja nicht, — wie Gluck, wie Mozart, wie Beethoven gethan — die ganze Seele auszugießen in den geschlossenen Organismus eines dramatischen Werkes; die Musik war ein einfacher Schmuck, den man ebensogut in etwas veränderter Form zweimal an den nämlichen Text heften konnte, als an einen neuen.

Zu dem Abſingen ſo vieler Arien in einer Oper waren aber auch viele Hauptperſonen nöthig, und es ward damals von einſichtsvollen Kunſtrichtern ſehr geklagt über die Maſſe von überflüſſigen Figuren, welche durch ihren Geſang die Handlung verſchleppten. Das hat ſich dann auch ſpäter noch, obgleich in geringerem Grade, fortgepflanzt, und namentlich iſt den armen Tenoriſten gar oft die traurige Rolle zugetheilt worden, daß ſie in dem dramatiſchen Ganzen daſtehen, bloß um eben Tenor zu ſingen.

Ueberdieß wurden durch das Bedürfniß der Arien die Hauptfiguren gleichſam in ſtehende Lettern gegoſſen. Zu den wilden, ſtürmiſchen, deklamatoriſchen Arien brauchte man einen wüthenden Tyrannen, zu den prunkhaften Coloraturpartien ein ſtolzes, majeſtätiſches Weib, zu den ſchmachtenden Andantes und Amoroſos eine zärtliche Liebhaberin u. dgl. Dieſe Charaktere ſtanden unwiderruflich feſt und nach ihnen ward das Sujet zurechtgeſchnitten. Man verfuhr dabei oft kaum anders als jener Theaterdirektor, der zu zwölf neu angekauften Ritterrüſtungen eine Tragödie geſchrieben haben will.

Dieſe Einförmigkeit der Charakteriſtik, welche einer

vorgeschrittenen ästhetischen Bildungsstufe zur Verzweiflung langweilig erscheinen muß, war ganz zeitgemäß. Denn es entspricht den naiven Anfängen des Kunstverständnisses, daß es sich hauptsächlich daran erfreut, bereits bekannte Formen in bescheidener Veränderung wieder zu erkennen. Darum leuchtet dem musikalischen Dilettanten von allen Satzweisen zuerst die Manier der sogenannten „Variationen" ein. Wir erleben es ja noch jeden Tag, daß eine neue Oper erst dann beim größeren Publikum durchdringt, wenn sie bereits abgedroschen ist. Was wir nun dadurch erreichen, daß wir eine neue Oper zwanzigmal geben, das erreichte Hasse dadurch, daß er zwanzig neue Opern schrieb, die aber im Wesentlichen desselben Inhalts waren. Dadurch errang er's, allgemein verständlich zu werden. Es ist auch nicht Hasse allein, der so verfuhr: Händel z. B. hat es kaum anders gemacht. Wollte man alle seine Werke gegen einander nach dem Maßstabe der Neuheit, der wesentlichen Unterscheidung abmessen, er käme schlecht weg dabei; denn er hält fast nicht minder starr an dem unablässigen Gebrauch der einmal gewählten Formen, als Hasse. Aber gerade dadurch allein vermochte er

durchzuſchlagen. Es lag gar nicht im Geiſte der Zeit, ihm deßhalb aufzumutzen, er habe ſich wiederholt, ſich ſelber abgeſchrieben. Im Gegentheil, man war froh, daß ers that. Händel hat einmal in ſeinen Klavierwerken zweiundſechzig Variationen über Ein Thema geſetzt. Wer das heutzutage noch fertig bringt, der muß entweder der ſeichteſte Kerl oder ein wahres Monſtrum von Originalität und Erfindungskraft ſeyn.

Es erzeugte ſich aber durch die Einförmigkeit der Aufgabe bei jenen Meiſtern eine techniſche Sicherheit, die wir wiederum in unſerer ſteten ängſtlichen Beſorgniß um Neuheit der Gedanken und Formen niemals erreichen können. Und dieſe Sicherheit gewährt dem Kenner, wenn er Haſſe's Werke ſtudirt, wieder eine ſo wohlthätige Beruhigung, daß er dadurch manchmal entſchädigt wird für die Monotonie der ganzen Arbeit.

Soll ich aber ein Bild von jener ſo ſicher durchgeführten Technik der Haſſe'ſchen Arie geben, dann kann ich vor allen Dingen nicht genug preiſen, mit welcher Klarheit das Thema entwickelt, in welch wahrhaft architektoniſcher Harmonie Periode an Periode

gefügt und gruppirt ist. Im wohlerwogenen Organismus des einfachsten musikalischen Baues wird es Keiner diesem Meister zuvorthun. Dabei unterstützten ihn Metastasio's Verse in so trefflicher Weise, daß es wohl der Mühe lohnt, ein paar Worte darüber zu verlieren, zumal unsere modernen Operntextdichter dieses Musterbild der Technik ganz vergessen zu haben scheinen.

Metastasio wählt zu einer Arie in der Regel nur zwei kurze Strophen, er sorgt dabei für ein ganz einfaches Satzgefüge, wo möglich bloß Hauptsätze, und läßt die natürliche Cäsur des Gedankens und der grammatischen Interpunktion recht häufig die Verscäsur durchkreuzen. Kurze Verse, kurze Sätze, geschmeidige Worte. Und das sind in der That die einfachen technischen Grundbedingungen eines guten Arientextes. Dem Componisten ist dadurch Raum gegeben, seine rhythmischen Abschnitte einzulegen, wie er will. Er kann auf einzelnen Worten ruhen, einzelne Sätze wiederholen, kurz, er bewegt sich frei. Dabei sind die alten Arientexte immer so eingerichtet, daß nach Absingen der zweiten Strophe die erste unbeschadet des Sinnes noch einmal gesungen

werden kann, und da man die Schlußzeile der ersten Strophe allemal mit der Schlußzeile der zweiten reimen ließ, so entsteht hierdurch ein nach Art eines Rondeo auch in textlicher Beziehung ineinander gefügtes Ganze, welches gar harmonisch abgerundet ist. Metastasios Texte mögen in poetischer Hinsicht flach und einförmig seyn, in technischer sind sie unerreicht. Er hat, selbst Sänger und Musiker, stets im unmittelbaren Hinblick auf die Composition geschrieben, und sein bestes Lob möge dies seyn, daß Hasse seine so entscheidende musikalische Oekonomie gar nicht würde erworben haben, wenn ihm nicht Metastasio vorgearbeitet hätte.

Wie Hasse das unerhörte Glück hatte, eine Sängerin wie Faustina für seine Opern zu finden, so durfte er sich kaum minder glücklich preisen, daß er den Metastasio gefunden. Es besteht eine merkwürdige Wahlverwandtschaft zwischen beiden Männern, so sehr Hasse auch den Dichter an Genialität überragt. Und nun durchblättre man alle Bücher der Geschichte der Musik und forsche nach, ob man zum zweitenmale eine solche Trias wie Hasse, Faustina und Metastasio findet, eine Trias, wo man nicht unterscheiden kann,

ob die Sängerin mehr im Geiſte des Componiſten geſungen, oder der Componiſt mehr im Geiſte der Sängerin componirt hat, ob der Muſiker aufmerkſamer für den Dichter oder der Dichter aufmerkſamer für den Muſiker war.

Durch dieſes einträchtige Zuſammenwirken war Haſſe in Stand geſetzt, ſeinen Arien eine Vollendung der Sangbarkeit zu geben, in welcher ihn meines Bedünkens Keiner erreicht hat. Selbſt die gefeiertſten Italiener muthen der Stimme harte Wendungen zu, wenn man ihre Arien neben jene von Haſſe hält. Seine Sopranpartien namentlich bewegen ſich ſtets der ſchönſten mittleren Stimmlage, nirgends findet ſich eine gezwungene melodiſche Fortſchreitung, nirgends jene leidige Inſtrumentalfigurirung, wie ſie die modernen deutſchen und franzöſiſchen Componiſten den Sängern zumuthen, wodurch dann ſelbſt die beſtgeſchulte Stimme nicht weiter gebildet, ſondern ſchließlich verrenkt und aus ihrem richtigen Geleiſe gebracht wird; aller Effekt iſt auf die Darſtellung des natürlichen, vollen, markigen Tones berechnet.

Haſſe'ſche Arien zu ſingen ermüdet nicht die

Stimme, sondern stärkt und erfrischt sie, und angesichts dieser Compositionen begreift man erst, wie es möglich war, daß die alten Sängerinnen ihre Stimmen frisch und kräftig erhielten bis in's späte Alter. Wie tief Hasse die Natur der menschlichen Stimme studirt hat, erhellt daraus, daß ein Sachkundiger aus den für Faustina geschriebenen Arien jetzt noch ganz deutlich erkennen kann, worin die hervorragenden Eigenthümlichkeiten dieser Sängerin bestanden haben, so innig schmiegte sich jedesmal die Composition dem Charakter dieser musterhaften Stimme an. Nach Beschreibungen bleibt es immer unmöglich, sich einen genauen Begriff von der Leistung einer Sängerin zu machen, die man nicht mehr hören kann. Dagegen hat Hasse in seinen Arien ein so prägnantes Bild der Faustina gezeichnet, daß es uns beim Studium dieser Musik heute noch däucht, wir hörten Faustina singen. Der Forscher, welcher eine klare Anschauung von der Weise des italienischen Gesangvortrages gewinnen will, wird dies überhaupt am besten durch das Studium Hasse's erreichen.

Es war aber die damalige dramatische Singart

himmelweit verſchieden von der modernen. Ein Vergleich mit der Schauſpielkunſt wird dies wiederum am deutlichſten machen. Wenn wir in Leſſings „Hamburgiſcher Dramaturgie“ leſen, bei welchen Stellen ein Eckhof und ähnliche Künſtler vorzugsweiſe ihre Meiſterſchaft entfalteten und das Publikum zur Bewunderung hinriſſen, dann gerathen wir in nicht geringes Erſtaunen. Nach modernen Begriffen würde es auch dem erſten Künſtler der Welt nicht gelingen, gerade bei dieſen Stellen einen durchſchlagenden Effekt anzubringen, ja im Gegentheil, wir würden es oft ſelbſt für ein Zeichen der Künſtlerſchaft halten, daß der Schauſpieler dieſelben Stellen gänzlich fallen ließe, mit denen die alten Meiſter ſo großes Glück gemacht. Die Hauptaufgabe derſelben beſtand aber darin, Logik, Klarheit, Natürlichkeit in die dramatiſche Kunſt zu bringen, während bis dahin bei den Darſtellern der „Haupt- und Staatsaktionen“ wie der improviſirten Stücke juſt derjenige Herr war, welcher den blühendſten äſthetiſchen Unſinn recht unverſchämt ſicher hinzuſtellen verſtand. Wir müſſen alſo annehmen, daß jene alten Heroen der Schauſpielkunſt keineswegs ſo ſtark auf die dramatiſche Geſammtentwicklung des

Stückes oder auch auf einzelne Schlageffekte hinarbeiteten, wie wir es jetzt zu sehen gewohnt sind, auch war ihnen das Streben nach individuellster Charakteristik, nach eigenthümlichem Colorit für jede Einzelrolle in dem Grade, wie wir es bei den Neueren finden, sicherlich fremd. Ihr unsterblicher Ruhm bestand vielmehr darin, das Einzelne wohldurchdacht und vernunftgemäß abzuwägen, Sinn und Verstand in die entartete Deklamation zu bringen, den Rhythmus des Verses anmuthig mit dem natürlichen Accent des grammatischen Satzes zu verschmelzen, mit Einem Wort, den denkenden Geist wieder auf den Brettern einzubürgern statt der gedankenlosen Coulissenreißerei. In diesem Sinne ging ein Eckhof Hand in Hand mit Lessing, in diesem Sinne allein sind auch die von den damaligen großen Schauspielern erzielten Effekte zu begreifen und zu würdigen.

Ganz ähnlich finden wir's bei den guten Sängern der alten Zeit. Sie suchten den lebendigen und natürlichen Ausdruck im Einzelnen darzustellen, die richtigen Accente den Forderungen des harmonischen und melodischen Ganges der Composition gemäß einzutragen; die Steigerung des Affektes, die musikalische

Malerei der Leidenſchaft heftete ſich mehr an einzelne Wendungen des Tonſatzes, als daß von jener ins Große und Ganze durchgeführten muſikaliſchen Charakterzeichnung die Rede geweſen wäre, welche die großen Sänger der Gegenwart auszeichnet. Demgemäß hat auch Haſſe in den Einzeltheilen ſeiner Oper viel großartiges Pathos entfaltet, aber von einer dramatiſchen Steigerung und Entwicklung deſſelben findet ſich oft kaum eine Spur. Darum iſt es auch mehr ein Bild der ruhenden Größe, welches wir an dem Geſangesvortrag der Fauſtina bewundern hören: die Fülle und Rundung des Tones, die Klarheit der Ausſprache, das Verſtändige des Accents, die Beſonnenheit, welche ſie ſelbſt im größten Feuer nicht vergaß, der künſtleriſche Anſtand, der über ihren Darſtellungen ſchwebte. Und das Alles war ſo tief verwachſen mit der innerſten Natur der Künſtlerin, daß man erzählt, ſie ſey als hochbejahrte Matrone ganz mit demſelben Anſtand wirklich geſtorben, mit welchem ſie ſo oft auf der Bühne zum Scheine geſtorben war.

Wie ſehr es Haſſe um die ungetrübte Darſtellung der ruhenden Größe zu thun geweſen, merkt man

ſchon daraus, daß er mit wahrhaft ängſtlicher Sorgfalt jede Beeinträchtigung des ſanften Fluſſes der Singſtimme durch Inſtrumentaleffekte zu vermeiden ſucht. Seine Inſtrumentation iſt die einfachſte von der Welt, ſo leicht gewoben, daß ſie immer nur wie ein flüchtig und zufällig hingeworfener Schmuck der Singſtimme erſcheint, nicht als ein ſelbſtändiges Mittel des dramatiſchen Ausdruckes.

Haſſe war in Deutſchland bewundert, in Italien — populär. Man hat ihm das zum bittern Vorwurf gemacht. Wenn aber Haſſe italieniſche Formen nach Deutſchland brachte, dann trug er anderntheils auch deutſchen Geiſt zu den Italienern hinüber und erweckte ihnen Reſpekt vor demſelben. Ich meine, das ſey auch ein nationales Verdienſt. Und wenn Haſſe die milderen italieniſchen Formen nicht bei uns eingebürgert hätte, dann wäre Mozart, ſo wie er iſt, gar nicht denkbar, denn er baute gar häufig auf den Haſſe'ſchen Formen weiter, und jeder Blick in die Partituren des Sachſen wird den Kenner lehren, wie viel der große Wiener Meiſter demſelben verdankt. Es gibt gar viele Wendungen, die man als original-mozartiſche bewundert, die ſich aber bei Haſſe längſt vorgefunden haben.

Haſſe war ſchon aus dem ſehr einfachen Grunde auf die italieniſche Oper angewieſen, weil eine Bühne für die deutſche Oper zu ſeiner Zeit noch gar nicht exiſtirte. Denn Händels und Keyſers Opern ſind, vom kunſtgeſchichtlichen Standpunkte betrachtet, ſo wenig deutſch als die Haſſe'ſchen. Unſer Meiſter fand eine in ſich vollendete Geſangkunſt vor, für welche er componiren wollte. Hatte er etwa für Fauſtinen Liederſpiele ſetzen ſollen, wie ſie damals in Schwung kamen, — allerdings die Vorboten der ächt deutſchen Oper, indem man nämlich in das Schauſpiel kleine Lieder ohne alle Begleitung einlegte? Aus dieſer roheſten Form entwickelte ſich freilich die Hiller'ſche Operette, aus dieſer wiederum ein Stück der modernen (deutſchen) Oper, und jedenfalls halfen auch ſie die Brücken ſchlagen zu jenen muſikaliſch-dramatiſchen Gebilden, in welchen die Muſik um der Handlung willen da iſt und nicht die Handlung um der Muſik willen. Haſſe aber wollte Opern für Sänger ſchreiben und dazu konnte er jene kindlichen Anfänge der deutſchen Oper nicht brauchen. Im Bewußtſeyn der Nation lebte zu Haſſe's Blüthezeit nicht einmal die Ahnung einer deutſchen Oper. Weiß doch viel

ſpäter noch ſelbſt Leſſing, der große nationale Dramaturg, in ſeiner Abhandlung „von der Verſchiedenheit der Zeichen, deren ſich die Künſte bedienen," — nur von einer italieniſchen und franzöſiſchen Oper zu reden. Er meint, in der franzöſiſchen Oper ſey die Poeſie mehr die Hauptſache, die Muſik die Hülfskunſt, in der italieniſchen verhalte es ſich umgekehrt. Von der gleichmäßigen Verſchmelzung beider Faktoren der Oper — behauptet Leſſing — wiſſe man nichts mehr. Er ahnte alſo noch nicht, daß dies die große Aufgabe der zu derſelben Zeit, da er jene Zeilen ſchrieb, ſich losringenden deutſchen Oper ſeyn werde; denn er erblickt in Gluck nur den Vollender der franzöſiſchen Oper. Und wenn ein Leſſing ſo urtheilte, wie mußte da erſt das Urtheil der Andern beſchaffen ſeyn!

Haſſe's künſtleriſcher Sinn ſtrebte nach dem Großartigen, Prächtigen, Pompöſen in Klarheit und Einfachheit; auch dem ſanfteſten Fluſſe ſeines Geſanges iſt immer ein gewiſſes Gepräge ſtiller Erhabenheit aufgedrückt; im Elegiſchen wird er nie ſentimental und weich wie Graun, ſeine Klage bleibt ſtets mächtig, heroiſch. Um aber ein ſolches muſikaliſches

Genre ins rechte Licht zu ſetzen, bedurfte es des ganzen Gepränges der damaligen italieniſchen Hofopernbühnen.

Schon darum konnten Haſſe's Opern nicht durchdringen in Deutſchland, weil meiſtentheils die Sänger, das Local, die ſceniſchen Mittel, kurzum Alles zu ihrer Aufführung fehlte. Als die Opernhäuſer zahlreicher wurden, war Haſſe's Stern bereits im Erbleichen. Es ging verzweifelt raſch damit, nicht ſowohl durch Haſſe's Schuld, als durch den allgemeinen Umſchwung des Jahrhunderts. Jener Genialitätsdrang, welcher die deutſche Literatur ſo jäh und gewaltig mit ſich fortriß, hatte auch die Muſik nicht unberührt gelaſſen. Nachdem Gluck ſich Bahn gebrochen, gehörte Haſſe einem abgeſchiedenen Geſchlechte an. Er erlebte dies noch, er ſollte ſeine Werke überleben, aber er hatte ſich zuletzt nach Italien zurückgezogen, wo ſein Name länger als in Deutſchland in Ehren gehalten wurde.

Haſſe hatte nur Ein Ideal, — es war die abſolute ruhende Schönheit der muſikaliſchen Form. Wo das dramatiſche Pathos die ſtille Hoheit ſeiner einfach ſchönen Melodieen etwas zu erſchüttern ſcheint, da

werden wir durch dieſen leiſen Gegenſatz gerade erſt recht inne, welch ein tiefer künſtleriſcher Friede unwandelbar durch die Seele dieſes Mannes gegangen iſt. So empfinden wir die Abendruhe, welche ſich über den ſpiegelglatten Alpenſee breitet, noch unmittelbarer, wenn ein leiſes Lüftchen die Fläche kräuſelnd über das Waſſer dahinzittert. Es leuchtet etwas von der ſtäten, reinen Flamme des antiken Geiſtes in Haſſe's Werken. Wie er nur Ein Ideal hatte, ſo auch nur Einen Styl. Man wird ſchwerlich eine durchgreifende Stylverſchiedenheit in einzelnen Epochen ſeines Lebens nachweiſen können. Er ſchrieb für die Kirche ganz ſo wie er für die Oper ſchrieb. Sein Canon der abſoluten muſikaliſchen Schönheit ſteht ihm hoch über der Entzweiung des weltlichen und geiſtlichen Lebens. Da Haſſe aber von Hauſe aus ein Weltkind war, der Hofoperncomponiſt, da ihm der ſinnliche Reiz der nackten Schönheit eben ſo hoch über die religiöſe Myſtik wie über die dramatiſche Charakteriſtik ging, ſo müſſen uns natürlich ſeine Kirchenſachen viel fremdartiger, gemachter und veralteter erſcheinen als ſeine Opernmuſik. Wie Haſſe im Leben ein Glückskind geweſen, ſo hat ihn ein

auserleſenes Mißgeſchick nach ſeinem Tode fort und fort verfolgt. Dazu gehört auch, daß gegenwärtig faſt nur Haſſe'ſche Kirchenmuſik gelegentlich aufgeführt wird, die uns den Meiſter nicht in ſeiner vollen Freiheit und Wahrheit zeigt und jedenfalls ebenſoſehr dem widerſpricht, was wir jetzt kirchliche Kunſt nennen, wie etwa das weltlich üppige Altarbild eines Italieners aus dem ſiebzehnten Jahrhundert dem an die Cultusbilder Van Eycks und Dürers gewöhnten Auge. Seine Opernarien dagegen, die uns den Meiſter ganz und ächt zeigen, hört man nirgends mehr.

Otto Jahn ſagt in ſeinem trefflichen Buche über Mozart, die Charakteriſtik, welche ich in dieſer Skizze von Haſſe gegeben, ſchildere nicht Haſſe allein, ſondern die ganze italieniſche Schule der damaligen Zeit. Dieſe Bemerkung iſt ganz richtig, ſie iſt aber vielmehr ein weiterer Zug zur Charakteriſtik Haſſe's, als ein Vorwurf gegen meine Skizze. Kein anderer Meiſter hat ſo wie Haſſe die gemeinſamen Grundzüge der damaligen italieniſchen Schule in ihrer höchſten Objectivität und Reinheit dargeſtellt. Er copirt keinen einzelnen der großen italieniſchen Tonſetzer, aber er vereinigt das edelſte und beſte aus dem Style Aller

in seinem Styl. Er will gar nicht originell schreiben im modernen Sinne, originell, wie nur Einer, nur er, Hasse, schreiben könnte, sondern er will vielmehr schreiben, wie alle Italiener hätten schreiben müssen, wenn sie — nach seiner Meinung — auf's Vortrefflichste geschrieben hätten. Dieses Meisterstück eines gleichsam aus einer ganzen Schule heraus destillirten Styles, eines allgemeinen italienischen Styles in abstracto entspricht dem universalistischen, weltbürgerlichen Zuge des achtzehnten Jahrhunderts. Hasse erwies darin den Zeitgenossen seine Classicität. Zeigt nicht die Geschichte der bildenden Kunst im griechischen Alterthum ähnliche Charaktere? Wo steckt denn die persönliche Originalität des Baumeisters bei einem dorischen Tempel? Gerade so hat Hasse Musik gebaut. Unsere Zeit, die überhaupt nicht mehr Musik bauen, sondern mit Tönen „dichten" will, die in der romantischen Schule die persönliche Originalität, und sey sie auch bizarr bis zur Fratze, als den eigentlichen Prüfstein des Genius kennen gelernt hat, versteht jene geflissentliche Verhüllung der Subjectivität des Künstlers nicht mehr. Um so eifriger soll man Hasse studiren, damit man dergleichen wieder verstehen lerne.

Mit dieſem bewußten Meiden perſönlicher Originalität hängt zuſammen, daß Haſſe den Humor nicht kennt, ebenſowenig die Sentimentalität; denn beide ſind ſubjectiver Natur. Vielleicht gibt es keinen zweiten Meiſter, der ſo rein nur durch den Adel und die Hoheit der Formen und Gedanken jene unmittelbare Anſprache an unſer Gemüth gewinnen will, welche Andere auf dem Wege der Sentimentalität und des Humors ſuchen. Gluck iſt in dieſem Sinn ein wahrer Romantiker neben Haſſe. Er kann wohl auch klagen in ſeinen Adagios, aber nicht wie ein weichherziger Chriſt des achtzehnten Jahrhunderts, ſondern wie Niobe, die Statue. Es kommt noch kein Crescendo in ſeinen Opern vor; er kennt nur erſt Forte und Piano, ſtark und ſchwach, hell und dunkel, es gibt keine Dämmerung in ſeiner Muſik. Darum hat er auch die Mittelſtimmen ſo gefliſſentlich vernachläſſigt in der Inſtrumentation. Eine klare Melodie und einen kräftigen, feſt auftretenden Baß, — was bedarf es da noch viel der Mittelſtimmen, die nur die ſcharfen Umriſſe verwiſchen? Götter und Helden haben genug an zweiſtimmiger Harmonie, ſchwankende, träumende Menſchen mögen ſich nach drei- und vierſtimmiger ſehnen.

Und der Mann, welcher in diesem Geiste componirte, durchs ganze Leben das Steuer unverrückt auf sein einziges Ziel gerichtet, war ein Zeitgenosse von Sebastian Bach! Ist dies nicht ein wahres Wunder, daß zwei so grundverschiedene Richtungen gleichzeitig blühen, zwei so grundverschiedene Männer gleichzeitig anerkannt größte Meister seyn konnten, und beide gar in demselben Lande Sachsen?

Als Hasse im Jahre 1760 die Manuscripte seiner Werke eben für den Druck in Ordnung gebracht, verbrannten sie ihm sämmtlich bei dem Bombardement von Dresden. Es ist dies bereits der zweite verhängnißvolle Brand, von welchem ich in diesem Buche erzähle. Auch von Joseph Haydn geht die Sage, es sey ihm ein ganzer Partiturenberg seiner kleinen Gelegenheitsopern in Flammen aufgegangen. Er soll froh darüber gewesen seyn, — und wahrscheinlich mit Recht. Dem bekannten deutsch-dänischen Componisten Kuhlau zerstörte gleichfalls ein Brand seine sämmtlichen Manuscripte. Es war ein Nagel zu seinem Sarge.

Man muß sich die allgemeinen Musikzustände der Hasse'schen Zeit vergegenwärtigen, um zu begreifen,

was es heißt, wenn einem Operncomponiſten ſeine ſämmtlichen Manuſcripte verbrannten. Die großen italieniſchen Heldenopern wurden in der Regel nur für einzelne beſtimmte Bühnen geſchrieben. Von dort aus verbreitete ſich wohl der Ruhm des Autors, aber nicht gleicherweiſe die Kenntniß ſeines Werkes. Darum mußte man reiſen, um Muſik zu ſtudiren, und häufig konnte man die Schöpfungen eines gefeierten Meiſters nur kennen lernen, indem man ihn ſelber aufſuchte. So war auch Haſſe ſchon damals wie heute gewiß weit allgemeiner genannt als gekannt. Geſtochene größere Partiturwerke waren in Deutſchland ſehr ſelten. Weit beſſer hatten es hierin die franzöſiſchen Operncomponiſten, deren Partituren ſchon ſeit Lully's Zeit in der Regel in Paris geſtochen wurden. In Deutſchland herrſchte ſogar damals das Vorurtheil, daß geſtochene Partituren ſchlechter und zum Dirigiren unpraktiſcher ſeyen als geſchriebene. Beim Vergleich der meiſt undeutlichen und unſauberen alten Stiche mit den prächtigen auf den Verkauf geſchriebenen Noten ſieht man ein, daß jenes Vorurtheil begründet war. Ich beſitze gleichzeitige Handſchriften Haſſe'ſcher Partituren, die uns ſchon

kalligraphisch ein Bild seiner Musik geben. Alles ist massiv und groß und breit angelegt, das Papier so fest, daß man das Dintenfaß über die eine Seite ausgießen kann, ohne ein Durchschlagen auf die andere zu befürchten, nur wenige breite Zeilen bedecken die Seite, Papierverschwendung, wie sie sich für einen Hofoperncomponisten ziemt, die Noten fest, holzgerade aufrecht stehend, mit Köpfen so dick wie von Schuhnägeln, dazu die Durchsichtigkeit des wohlgeordneten, in sicheren Zügen einherschreitenden Satzes, die auch schon dem Auge ein gewisses architektonisches Wohlbehagen erweckt und die tüchtige Architektur der Melodie und Harmonie versinnlicht: es sind gleichsam Notenblätter im dorischen Styl, und der schönste moderne Stich vermöchte nicht gleich ihnen schon dem Auge den ganzen Hasse zu repräsentiren.

Erwägt man nun, welch tiefgreifenden Einfluß Hasse's Opern bei der 1760 in nächste Aussicht gestellten Veröffentlichung hätten gewinnen müssen, dann ist man in der That versucht, die Bombe, die Hasse's Haus angezündet, mitzuzählen unter die kunstgeschichtlichen Thatsachen, durch deren Verknüpfung die reformatorischen Strebungen Glucks sich so wunderbar

rasch Bahn brechen konnten. Denn Hasse's Vorzüge waren für die damalige Zeit so blendend und seine Fehler und Schwächen dabei so verführerisch, daß eine allgemeine Verbreitung seiner Werke sicherlich einen Umschwung der ganzen musikalischen Auffassung auf lange hin verschoben haben würde. So aber sind Hasse's Schöpfungen bis auf diesen Tag ziemlich unzugänglich geblieben.

Obgleich sich der sechzigjährige Mann den schweren Verlust sehr zu Herzen nahm, vermochte dies doch seinen unerschöpflichen Produktionstrieb nicht zu lähmen; er schrieb vielmehr noch eine ganze Reihe von Opern; die letzte in seinem siebenzigsten Lebensjahr. Zu derselben Zeit schrieb Gluck seine Iphigenia in Aulis. Der deutsche Geist hatte es gewagt, in seine eigenen Bahnen zu treten, der Zwiespalt zwischen der Oper und dem Schauspiel glich sich aus, die Oper übertrug das dramatische Leben der Schauspieldichtung in ihre musikalischen Gebilde und theilte dafür mit dem Schauspiele die gediegenere äußere Existenz, den scenischen Schmuck, die Reize des Kostüme- und Decorationswesens. Da wir uns selber Maß setzen gelernt hatten, so konnten wir

von nun an die erſtarrte italieniſche Heldenoper entbehren, und die große Oper, welche nicht bloß mehr an ein paar verſchwenderiſch ausgeſtatteten Hofbühnen Zuflucht und Pflege zu ſuchen brauchte, ging über in die erſten ſtolzen Anfänge einer deutſchen Nationaloper.

Moderne Gegenzüge.

Den ersten Entwurf zu der vorstehenden Skizze über Hasse hatte ich in den Frühlingstagen des Jahres 1849 niedergeschrieben, wo eben noch die Wogen der Revolution wild ausbrandeten in meiner mitteldeutschen Heimath. Der alte Hofoperncomponist in seiner marmornen Ruhe war mir ein tröstlicher Gegensatz gewesen zu dem tollen Subjektivitätstaumel jener Tage. Die stille Hoheit einzelner Scenen aus „Cyrus" und „Hadrian," die freie Anmuth einzelner Arien und Chöre aus den „Pilgern zum heiligen Grabe" ergriff mich gegenüber der inneren Unruhe der Zeit, daß ich in das Asyl altrömischer Tempelhallen einzutreten wähnte, wenn ich meine Hasse'schen Partituren aufschlug.

Mitten in dieſen behaglichen, befriedenden Studien trat mir die Erſcheinung eines modernen dramatiſchen Sängers damals höchſt aufregend entgegen, doppelt auf mich wirkend, weil es ſeit den Tagen des politiſchen Märzſturmes wieder einmal die erſte entſchiedene Anregung durch einen Bühnenhelden war, welche ich aus dem Theater mit nach Hauſe nahm. Ich meine den franzöſiſchen Tenoriſten Roger. Wenn es ja einen ſchneidenden Gegenſatz zu den Sängern meiner Haſſe'ſchen Opern gab, ſo verwirklichte er denſelben. Um nicht ungerecht zu werden gegen die Kunſt der Gegenwart und mich nicht ganz und gar einzuſpinnen in Traumbilder vergangener Tage, ſchrieb ich, wie zur Buße, die nachfolgenden Zeilen nieder, wunderlich zuſammenflechtend die Eindrücke aus meiner Studierſtube, wo Haſſe aufgeſchlagen lag, und aus dem Theater, wo Roger als der leibhaftige Widerſacher der Fauſtina mich beunruhigend packte.

Mein Urtheil über Haſſe iſt ſeitdem ſtehen geblieben; indem es ſich läuterte, hat es ſich doch auch zugleich befeſtigt. Mein Urtheil über Roger iſt ein anderes geworden; aber Roger ſelber ward auch ein anderer. Denn kurzlebig iſt das moderne dramatiſche

Sängerthum; sowie sich die Blüthe zeigt, kommt auch sogleich der zerstörende Nachtreif — die Manier.

Allein in einem Skizzenbuch ist es ja erlaubt, auch einmal halb verlöschte Umrisse aufzuzeigen und widerspruchsvolle Motive auf Einem Blatt verbunden zu bringen, wie es eben die Laune des Augenblicks in einer Zeit fröhlicher und leichter Produktivität eingegeben hatte.

Also schrieb ich im Geburtsjahre der deutschen Reichsverfassung:

„Wie Faustina mit Hasse Hand in Hand ging und indirect Mitschöpferin seiner Werke war, so bildet sich jetzt eine Richtung des dramatischen Sängerthums heraus, welche die zum äußersten gesteigerte Kunst der Charakteristik, der Situations- und Gedankenmalerei in unserer neuesten Oper durch eine neue Art des Vortrages noch individueller zu beleben weiß. Der bedeutendste Meister ist hier unstreitig der Pariser Tenorist Roger.

Roger ist mehr als Sänger, er ist zugleich Schauspieler und ein Stück von einem Dichter. Vielleicht ist er dadurch aber auch weniger als ein ganzer Sänger. Durch seine wunderbare Kunst der Mimik

ſchafft er neue Situationen, neue Motivirungen, von denen weder im Textbuch noch in der Partitur etwas zu leſen ſteht; er trägt eine ſolche Fülle der Individualiſirung in ſeine Rollen, daß ſich unvermerkt der Opernheld in den erweitert ausgedichteten Helden der Tragödie verwandelt. Man hört eine Oper, und wenn der Vorhang fällt, vermeint man von einem Shakeſpeare'ſchen Drama geträumt zu haben.

Eleazar — in Halevy's Jüdin — ſitzt in der Vorhalle des Gerichtshauſes. Er kämpft mit ſich, ob er Recha dem Tod überliefern, ob er ſie erretten ſoll. Nur wenige Takte eines Ritornells geſtatten dem ſtummen Spiele Raum. Der Sänger wird hier in der Regel nichts Weiteres zu thun wiſſen, als die allgemeine Situation des inneren Widerſtreites in Spiel und Geberde anzudeuten. Dies aber genügt Roger nicht. Er entwickelt die Situation erſt allmählig in kurz gemeſſenem Spiel; er läßt uns auf ſeinem Geſichte nicht bloß eine Empfindung leſen, er zeigt uns vielmehr, wie Gedanke auf Gedanke folgt, wie Empfindung die Empfindung treibt; während dieſer wenigen Takte des Ritornells entwickelt er die ganze Kette der Gefühle, welche nachher die Arie

muſikaliſch darſtellen ſoll, mimiſch in ſeltener logiſcher Klarheit; er dichtet eine Epiſode in ſeinen Mienen, er trägt nach, was Dichter und Componiſt vergeſſen, was ſie zu allgemein gehalten, was ſie ihm nicht genügend individualiſirt haben.

Durch dieſe wunderbar lebendige Individualiſirung vergißt Roger wohl gar einmal den objectiven Grundton des tragiſchen Styles; er webt Genrebilder ein in das Drama. Ueberhaupt gemahnt uns die Art und Weiſe, wie Roger ſeine tragiſchen Charaktere auffaßt, nicht an den hiſtoriſch-klaſſiſchen Styl der alten franzöſiſchen Tragödie, ſondern an jene moderne Erſcheinung der hiſtoriſchen Genremalerei, wie ſie die franzöſiſchen Maler jetzt mit ſo grellem Pinſel handhaben und wie ſie in der Schauſpielkunſt unſeres Wiſſens erſt von Wenigen verſucht worden iſt. Vielleicht gibt der Umſtand hier einen belehrenden Fingerzeig, daß Roger mit der komiſchen Oper angefangen, ſich Jahre lang derſelben gewidmet hat und erſt ſpät begann, auch das Tragiſche in den Bereich ſeines Wirkens zu ziehen. So blitzt denn auch in der tragiſchen Oper der Komiker durch, wo es irgendwie die Situation erlaubt. Welch ein Gegenſatz zu Haſſe's

Zeit, wo ſchon der Componiſt ſich zu erniedrigen glaubte, wenn er, ein Meiſter des heroiſchen Styles, zu Humor und Komik herabgeſtiegen wäre, wo ſelbſt ſocial zwiſchen den verachteten Gauklern der muſikaliſchen Poſſe und den Helden der großen Oper eine Kluft beſtand und ein Bann der Handwerksſchranken, darüber kein Kraftgenie zu ſpringen und zu klettern vermochte.

Anders war es im Drama.

Mehrere der größten Darſteller haben den Weg zur tragiſchen Kunſt durch die Komödie genommen. Ich nenne nur Schröder. Wo die Tragödie leicht zur bloßen Deklamation verleitet, da treibt die Komödie zur individuellen Charakteriſtik. Wer in der Komödie das Schauſpielern gelernt hat, der wappnet ſich mit dem beſten Schutzmittel gegen die anſteckende Epidemie des hohlen Deklamirens. Es iſt dies freilich eine Art Pferdekur und nur ein ſtarker, wirklich kunſtbegabter Geiſt wird ſie aushalten können. Dieſem ſchlägt ſie dann aber auch deſto beſſer an.

Roger behandelt den Geſang in der komiſchen Oper ganz ebenſo, wie der franzöſiſche Komiker ſeinen Dialog recitirt. Er arbeitet auf einzelne

muſikaliſche Pointen hin, er concentrirt den Geſangesausdruck an der Stelle, auf die es ihm ankommt, wie zu einem Epigramme, er ſingt ſchalkhaft, launig und — wenn das Wort nicht zu kühn ſeyn ſollte — witzig, nicht humoriſtiſch. Er ſpannt und reizt in ergötzlichem Spiele die Kräfte des Verſtandes, wobei er höchſtens einmal einen Anflug leicht graziöſer Sentimentalität hinwirft; ein deutſcher Sänger gleichen Ranges würde bei allen witzigen Pointen doch in letzter Inſtanz an die Geheimniſſe des Herzens appelliren. Die franzöſiſche Komik fußt eben überhaupt auf dem Begriff des Witzes, der formellen Ironie, der Satyre der äußeren That und Erſcheinung; die deutſche auf dem des Humors, d. h. der Satyre des inneren Weſens des Menſchen.

In Deutſchland war man überraſcht von der Weiſe, in welcher Roger ſelbſt den rein muſikaliſchen Theil der komiſchen Oper behandelte. Man hörte etwas ganz Neues, man hatte keine Vergleichungspunkte und ſtellte deßhalb, vielleicht mit Unrecht, dieſen Künſtler gerade in ſeiner Komik am höchſten. Denn wenn es ſchon ſelten iſt, einen guten deutſchen Sänger mit Humor ſingen zu hören, dann war es

vollends unerhört, daß ein solcher witzig gesungen hätte. Roger legte seine Pointen selbst in die Farbe des Tones, er gibt demselben dann je nach den Umständen einen Anflug des Heulenden, des Plärrenden, oder er läßt den Ton bis zur klanglosen Recitation herabfallen, um ihn dann plötzlich zur stärksten Vollgewalt in die Höhe zu schnellen, wodurch er eine so drastische Kunst erzielt, daß man sich in der That des Lachens nicht enthalten kann bei Stellen, die wir nach dem Vorgange von deutschen Sängern uns nie und nimmer als komisch hätten träumen lassen. Wie der Karrikaturzeichner geflissentlich häßliche Formen einmischt, um den Ausdruck des Lächerlichen zu gewinnen, so schaltet Roger in keckem Spiele mit dem, was wir sonst als eine Unart im Gesangvortrage bezeichnen würden. Was würde Faustina zu einem solchen Gesang gesagt haben, Faustina, die nicht einmal ein Crescendo anbrachte, um die Reinheit und Rundung des Tons nicht zu verderben!

Roger singt eben durchaus als Franzose, aber er vermeidet die französische Manier, indem er sie auf die Potenz des Styles erhebt. Sein Gesang ist Deklamation; auch die ganze französische Musik von

Philidor bis auf Halevy iſt, wo ſie ſelbſtändig ward, in ihrem Weſen nichts anderes als Deklamation geweſen. Roger iſt freilich — was das Techniſche betrifft — in italieniſcher Schule gebildet, allein wenn man von dem Portamento, von dem Tonanſatze, kurz von Allem, was das Erlernte, was Studium genannt werden muß, abſieht, dann läuft die Geſammtheit ſeines Vortrages durchweg auf die franzöſiſch-deklamatoriſche Weiſe hinaus. Er benutzt die Handwerksvortheile der gediegenen italieniſchen Schule, um dadurch die ächt franzöſiſche Art des Vortrages gediegener und reiner zu machen.

Es gibt nämlich gute Sänger in zwiefacher Geſtalt. Die Einen ſingen in der Oper um des Geſanges willen, den Andern iſt der Geſang bloß Mittel zum Zweck der dramatiſchen Darſtellung. Auf der einen Seite ſtehen die Italiener, auf der anderen Franzoſen und Deutſche. Roger ſingt aber dergeſtalt, daß man zuletzt ganz und gar vergißt, daß er überhaupt ſingt. Man hält dieſen Geſang für die natürliche Sprache. Es gibt unſtreitig Sänger mit koloſſalerer Stimme, als ſie Roger beſitzt, Sänger von einer blendenderen äußeren Kunſt des Geſanges, aber vielleicht keinen,

der uns über ſeinen Geſang das Singen ſo ganz vergeſſen ließe wie Roger.

Man hat ſich gewundert, daß Roger mitunter ſo wenig Stimme entfalte. Als ob eine Opernrolle da wäre um der Stimme willen und nicht vielmehr die Stimme um der Rolle willen! Wie kindlich urtheilt man doch noch in dieſem Betracht über den Vortrag im muſikaliſchen Drama! Die Zeit iſt lange vorbei, wo man es auch dem Schauſpieler zumuthete, fortwährend ſo viel als möglich Stimme zu entfalten; man weiß es recht gut, daß gerade das rechtzeitige Fallenlaſſen der Stimme zur Steigerung des dramatiſchen Ausdruckes weſentlich beiträgt, es fällt auch keinem Menſchen mehr ein, den Künſtlerwerth eines Seydelmann oder Döring nach der Kraft ſeiner Stimme zu taxiren. In der Oper verfährt man noch alſo. Das Publikum ſtellt ſich damit der Oper gegenüber auf die gleiche Stufe der Beurtheilung, welche man vor mehr als hundert Jahren angeſichts des Schauſpieles einnahm, da man gleichfalls bei den kuliſſenreißenden Helden der „Haupt- und Staatsaktionen“ vor allen Dingen die Vollgewalt der Stimme beklatſchte.

In dieſem Stücke war man zur ſelben Zeit bei der Oper weit ariſtokratiſcher. Durch den bloßen Trompetenſchall einer rieſigen Stimme, durch die bloße naturaliſtiſch kecke Deklamation iſt in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts kein Sänger berühmt geworden. Man verlangte vor allen Dingen Schule, Feinheit und Reinheit der Stimmbildung. Es geht die Sage, Haſſe habe nicht nur für ſeine Frau ſtets äußerſt bequem und dankbar zu ſetzen gewußt, ſondern für Nebenbuhlerinnen mit derſelben durchtriebenen Kunſt unbequem und halsbrechend. Und zwar habe er eine mißliebige Sängerin namentlich dadurch aufs Eis geführt, daß er ihre Hauptarie nur mit wenigen und ganz dünnen Pizzicataccorden der Violinen begleitet habe. So ſtand dann die Künſtlerin gleichſam hülflos und nackt vor den feinſchmeckeriſchen Kennern; jedes Stäubchen, welches ſich auf die Stimme gelegt, konnte wahrgenommen werden, jede Härte des Anſatzes, jede Ungleichheit in der Coloratur, jede kleinſte Unreinheit beim Durchgang durch ſchwierige Intervalle. So prüften große Maler der rafaeliſchen Zeit ihre eigene Correktheit der Zeichnung, indem ſie figurenreiche Compoſitionen

in der ersten Skizze ganz ohne Gewandung entwarfen und erst in einer zweiten Umarbeitung das die Blößen nicht nur der Figuren sondern auch des Künstlers verhüllende Kleid einwebten.

Will in unserer Zeit der Tonsetzer den Sänger aufs Eis führen, dann schreibt er im geraden Gegensatz zu Hasse. Er läuft Sturm auf die Stimmkraft des Sängers. Er instrumentirt fett über das Maß, er deckt die Stimme mit Klarinetten, Hoboen und Blechinstrumenten zu, er setzt melodische Phrasen, bei denen man keinen Punkt zum Athemholen finden kann, er gibt eine Ueberfülle dramatischen Ausdruckes, die dem Sänger nur die Wahl läßt, vom Orchester in der Kraft der Situationszeichnung überboten zu werden, oder zu schreien und zu brüllen. Hätte Hasse in solcher Weise einen Sänger auf die Probe stellen wollen, so würde nicht dieser, sondern er selber als Componist in den Augen der Kenner den Hals gebrochen haben.

Trotz manchen Rückwärtsbewegungen hat seit hundert Jahren die Oper immer mehr vom Schauspiel in sich aufgenommen. Ein Weiterschreiten der Oper ist überhaupt nur nach der Seite hin möglich, daß

ſie die individuellere Charakteriſtik aus dem Schauſpiel herüberzieht und in ihren Organismus einarbeitet. Es fragt ſich nur, ob nicht dann ſchließlich vor lauter Dramatik die Muſik zum Teufel fährt. Es iſt ein kitzlich Ding, wenn Schauſpiel und Oper ſich zu nahe kommen. Saßen vor Alters Schauſpieler und Sänger bei einem Feſte zuſammen, dann war es zunftgemäßer Brauch, daß vor allen Dingen ein Schauſpieler einen Trinkſpruch ausbrachte auf das Blühen der Oper und zum Gegengruße ein Sänger auf das Gedeihen des Schauſpiels. Dabei machten dann beide Parteien gegenſeitig eine Fauſt im Sacke und die Einen wünſchten die Andern im Stillen dahin, wo der Pfeffer wächst. Es lag eine tiefe Wahrheit und zugleich eine bittere Ironie in dieſem Zunftgebrauche. Er iſt aber im Laufe der Zeiten eingeſchlafen.

Zu Fauſtinens Zeit ſorgte der Tonſetzer durch Einfachheit und Natürlichkeit der Stimmführung dafür, daß die phyſiſchen Mittel des Sängers auch eine Oper zu Ende bringen konnten. Heutzutage muß der Sänger ſelber dafür ſorgen, indem er die Entfaltung ſeiner Kraft haushälteriſch vertheilt. In der

in der ersten Skizze ganz ohne Gewandung entwarfen und erst in einer zweiten Umarbeitung das die Blößen nicht nur der Figuren sondern auch des Künstlers verhüllende Kleid einwebten.

Will in unserer Zeit der Tonsetzer den Sänger aufs Eis führen, dann schreibt er im geraden Gegensatz zu Hasse. Er läuft Sturm auf die Stimmkraft des Sängers. Er instrumentirt fett über das Maß, er deckt die Stimme mit Klarinetten, Hoboen und Blechinstrumenten zu, er setzt melodische Phrasen, bei denen man keinen Punkt zum Athemholen finden kann, er gibt eine Ueberfülle dramatischen Ausdruckes, die dem Sänger nur die Wahl läßt, vom Orchester in der Kraft der Situationszeichnung überboten zu werden, oder zu schreien und zu brüllen. Hätte Hasse in solcher Weise einen Sänger auf die Probe stellen wollen, so würde nicht dieser, sondern er selber als Componist in den Augen der Kenner den Hals gebrochen haben.

Trotz manchen Rückwärtsbewegungen hat seit hundert Jahren die Oper immer mehr vom Schauspiel in sich aufgenommen. Ein Weiterschreiten der Oper ist überhaupt nur nach der Seite hin möglich, daß

ſie die individuellere Charakteriſtik aus dem Schauſpiel herüberzieht und in ihren Organismus einarbeitet. Es fragt ſich nur, ob nicht dann ſchließlich vor lauter Dramatik die Muſik zum Teufel fährt. Es iſt ein kitzlich Ding, wenn Schauſpiel und Oper ſich zu nahe kommen. Saßen vor Alters Schauſpieler und Sänger bei einem Feſte zuſammen, dann war es zunftgemäßer Brauch, daß vor allen Dingen ein Schauſpieler einen Trinkſpruch ausbrachte auf das Blühen der Oper und zum Gegengruße ein Sänger auf das Gedeihen des Schauſpiels. Dabei machten dann beide Parteien gegenſeitig eine Fauſt im Sacke und die Einen wünſchten die Andern im Stillen dahin, wo der Pfeffer wächst. Es lag eine tiefe Wahrheit und zugleich eine bittere Ironie in dieſem Zunftgebrauche. Er iſt aber im Laufe der Zeiten eingeſchlafen.

Zu Fauſtinens Zeit ſorgte der Tonſetzer durch Einfachheit und Natürlichkeit der Stimmführung dafür, daß die phyſiſchen Mittel des Sängers auch eine Oper zu Ende bringen konnten. Heutzutage muß der Sänger ſelber dafür ſorgen, indem er die Entfaltung ſeiner Kraft haushälteriſch vertheilt. In der

Auffaſſung der Oper als muſikaliſches Drama wird dieſe äußere Nöthigung auch äſthetiſch gerechtfertigt. So weiß Roger die Kraft ſeiner Stimmmittel ausſchließlich für die dramatiſch entſcheidenden Momente aufzuſparen und erreicht dadurch eine verzehnfachte Wirkung der Stimme. Denn obſchon dieſelbe von Natur viel Kern des Klanges hat, ſo würde ſie doch in der äußeren Vollgewalt des Tones keineswegs zu den erſten zählen, wenn der Sänger nicht ſelber durch ſeine kluge Oekonomie uns in eine ſehr erlaubte Täuſchung verſetzte. Hören wir dann ſo plötzlich die ganze Fülle ſeines Bruſttones hervorbrechen, dann glauben wir uns zurückverſetzt in jene alte Zeit der Geſangeswunder, wo Balthaſar Ferri Paſſagen von fünfzig Sekunden Dauer mit Leichtigkeit auf einen Athemzug nehmen konnte, wo Farinelli gegen das Fortiſſimo einer Trompete mit ſolcher innerer Kraft des Tones zu ſingen vermochte, daß ſein Ton den der Trompete völlig verſchlang. Man überzeugt ſich dann auch, daß einer unſerer geiſtvollſten Geſanglehrer, Nehrlich, Recht hat, wenn er ſagt, daß nur die Faulheit und Dummheit der meiſten unſerer jetzigen Sänger es ſey, welche ſolche Leiſtungen

der Meiſter aus der alten Zeit für Unmöglichkeiten, für bloße Mährchen erkläre.

Die Kunſt, die Wirkung der Stimme mit täuſchender Wahrheit weit über ihre natürliche Kraft zu ſteigern, liegt jedoch bei Roger nicht bloß in ſeiner weiſen Oekonomie. Er beſitzt nämlich auch die Kunſt, ganz verſchiedene Regiſter der Stimme, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, aufzuziehen, ihr jetzt den weichen, metalliſchen Ton der D-Saite der Violine zu geben, dann den ſcharfen, ſchneidenden, klangloſen der vox humana der Orgel, dann wieder den ſchmetternden Trompetenklang des vollſten Tenorbruſttones oder den Flötenton ſeines Falſettes.

Die Schauſpielerin Rachel hat ein ähnliches Aufziehen verſchiedenartiger Stimmregiſter bei dem Alexandriner der franzöſiſchen Tragödie meiſterhaft zur Anwendung gebracht. Es machte dies dem deutſchen Ohr einen etwas wunderlichen Eindruck, indem es ſich ausnahm, wie wenn die Verſe in einer Art dämmernden Naturgeſanges geſungen würden. Umgekehrt wirkt dasſelbe Mittel bei Roger, daß es uns vorkommt, der Darſteller ſpreche in ſeinen Tönen die ganz natürliche Sprache der Tragödie.

Also auch hier findet der moderne Lieblingsgedanke der Verschwisterung von Oper und Schauspiel seine Verkörperung.

Der Sänger Roger ist bis zu dem Grade Schauspieler, daß er sich in der Regel fast gar nicht schminkt, weil die feineren Abstufungen des Mienenspiels in dem geistvollen Gesicht unter der rothen Farbe erstarren würden. Zu Hasse's Zeit hätte man eine heroische Oper füglich unter der antiken Larve singen können, die nur das allgemeine Heldengesicht zeigte, wie Hasse den allgemeinen italienischen Heldenstyl schrieb.

Ein Heldendarsteller der alten Hofoper, der vielleicht mit zwölf Arien an einem Abend ins Feld rücken mußte, entsprach nur dann seiner Idee, wenn er in seiner äußeren Erscheinung imposant war. Letzteres ist bei Roger keineswegs der Fall. Man sieht es ihm vielmehr auf den ersten Blick an, daß er zum eigentlich heroischen Darsteller nicht geschaffen ist. Schon sein äußeres Naturell zwang ihn, jenen Styl der historischen Genremalerei im Tragischen auszubilden, der ihn so bedeutsam kennzeichnet. Er ist klein von Gestalt, zu klein für einen Helden. Wenn er aber im zweiten Akte der Lucia von

Lammermoor oben auf den Stufen erſcheint, die zum Feſtſaale hinabführen, das Antlitz geiſterhaft, die Haare wild aufgeſträubt, jede Bewegung furchtbar ſtarr und gemeſſen, dann wächst dieſe dämoniſche Geſtalt vor unſern Augen, alles überragend; ſo ganz und gar läßt uns der Anblick, der ſich dem innern Blicke eröffnet, jeden Maßſtab vergeſſen für das Bild, welches ſich in unſerm leiblichen Auge ſpiegelt."

Der muſikaliſche Dramatiker

des franzöſiſchen Kaiſerthums.

Gasparo Spontini.

Der Rückblick auf die Lebensſchickſale Spontini's und noch mehr auf die Schickſale ſeiner Muſik, zeigt recht eindringlich, wie wenig unſere Zeit das politiſche, das nationale, überhaupt das ganze kulturgeſchichtliche Element in der Tonkunſt herauszufühlen weiß. Wenn irgend ein Meiſter, dann hat Spontini in ſeinen Opern ein Fragment ſeiner politiſchen Zeitgeſchichte in Tönen geſchrieben. Er war der muſikaliſche Herold einer weltbeherrſchenden Partei, einer über ihr Maß gewaltig gewordenen Nationalität, und als ſich die andern niedergehaltenen Parteien aufrafften, als ſich die ſcheinbar aufgelösten gegneriſchen Nationalitäten wieder zuſammenfaßten und mit eiſerner Fauſt jene Zwingherrſchaft zerſchmetterten: da gaben ſie ſich noch lange arglos den Tönen Spontini's gefangen, ließen

ſich als Sieger von dem Beſiegten muſikaliſch beherr-
ſchen, ließen den Geiſt einer Zeit, der ihnen als ein
Geiſt des Abfalls, der Sünde, den Geiſt einer Nation,
die ihnen als der teufliſche Zuchtmeiſter Gottes erſchien,
im Kunſtgebilde unter ſich wohnen, und ahnten gar
nicht dieſen ungeheuren Widerſpruch! Spontini's
Triumphe ſind diejenigen des napoleoniſchen Zeitalters,
welche am längſten Beſtand behalten, welche weit
über St. Helena hinausgereicht haben. Als Preußen
die franzöſiſchen Marſchälle längſt über den Rhein
zurückgetrieben, zog es den muſikaliſchen Feldmarſchall
Napoleons, als den letzten Sieger aus der kaiſerlichen
Schule, in des Landes Hauptſtadt. Man fühlte
nicht, welche Huldigung man damit dem großen Corſen
dargebracht. Der zum Franzoſen gewordene Italiener
Spontini componirt in Berlin die preußiſche Volks-
hymne, die man auf lateiniſch „Boruſſia" nennt.
Spontini ſtirbt in ſeiner italieniſchen Heimath zu der
Zeit, wo der Bonapartismus in Paris zum andern-
male die Welt zu verwirren droht, wo man an der
Seine das Satyrſpiel zu der großen tragiſchen Trilogie
des Conſulats, des Kaiſerreichs und des an den
Felſen geſchmiedeten Prometheus aufführte. Jetzt, wo

die Todten ihre Todten begraben, ſollte man auch die Aſche des Tonmeiſters nahe dem Dome der Invaliden beiſetzen.

Als der vorletzte Kurfürſt von Heſſen, der dem König von Weſtphalen das Erbe ſeiner Väter hatte überlaſſen müſſen, von den Siegen der Verbündeten in ſeine Hauptſtadt zurückgeführt war, brachte er, wie begreiflich, einen gründlichen Haß gegen alles Franzöſiſche mit. Er wollte vorab keine franzöſiſche Muſik hören. Trotzdem liebte er ausſchließlich die kriegeriſchen Weiſen Spontini's, die er — für italieniſche hielt. Zur glänzenden Feier ſeiner Rückkehr ſollte Spontini's Veſtalin auf der Kaſſeler Hofbühne gegeben werden. Aber die Intendanz konnte nur das Textbuch auftreiben, nicht die Partitur. Die Zeit drängte. Da ſetzte ſich, ſo ſagt man, Karl Guhr, dieſes muſikaliſche Genie des Leichtſinns, hin und ſchrieb in wenigen Wochen eine Muſik in Spontini's Art zu dem bekannten Libretto; man gab dieſe improviſirte Veſtalin für die Spontini'ſche, und der Kurfürſt war befriedigt. So wenig wußte dieſer Fürſt, den man hinters Licht führen mußte, um nur ſeinem Drang nach Spontini'ſcher Muſik zu genügen, daß

er ſich gerade damit recht tief unter den gehaßten franzöſiſchen Geiſt beugte. Denn Spontini, ein Römer, nicht blos dem Geiſte nach, ſondern auch von Geburt, war ja in Paris überwältigt worden von dem Eindrucke jener dem alten Römerthum nachgebildeten Imperatorengröße, juſt derſelben, die den Kurfürſten aus dem Lande getrieben, und hatte ſeine künſtleriſche Nationalität daran gegeben, um jenen übermüthigen Kosmopolitismus des Styles dafür zu erwerben, wie er der franzöſiſchen Kunſtſchule eignete, als Frankreich die Grenzen aller europäiſchen Nationalitäten durcheinander warf, als Europa in Paris verſammelt war.

Mit der bourboniſchen Reſtauration war Spontini's Zeit für Frankreich abgelaufen. Er wollte es trotzdem zwingen mit ſeiner plaſtiſchen pompöſen Manier, allein ſeine „Olympia," obgleich ganz in demſelben Geiſte gedacht wie die „Veſtalin" und „Cortez," ſchlug nicht mehr ein bei den Pariſern. Der Jubel des Verſtändniſſes fehlte, jener ſympathetiſche Widerklang der Zeitſtimmung, den die napoleoniſchen Franzoſen aus der Veſtalin herausgehört hatten. Damals befand ſich Friedrich Wilhelm III. in Paris. Bei ihm, dem Deutſchen, dem bitterſten Feind Napoleons,

zündete der ſoldatiſche Pomp des bonapartiſtiſchen Tonſetzers, den das reſtaurirte Paris nicht mehr verſtehen wollte. Er berief Spontini zu ſeinem Generalmuſikdirektor nach Berlin.

Für die Muſiker und Kunſtgelehrten Berlins fehlte es freilich nicht an Anknüpfungspunkten zu Verſtändniß und Würdigung des fremdländiſchen Meiſters. Hatte doch auch Deutſchland einen Anſpruch auf ihn, dem an der einfachen Großheit der Gluck'ſchen Charakteriſtik erſt die Idee der dramatiſchen Tondichtung aufgegangen war. Deutſchland und Frankreich ſtritten ſich um Gluck als ihren nationalen Meiſter, und Spontini hatte den Franzoſen gerade das deutſche Element Glucks in friſch aufgeputzten, modernen Formen neuerdings wieder verſtändlich gemacht. Gluck iſt in keiner deutſchen Stadt bis auf unſere Tage höher in Ehren gehalten worden als in Berlin, und Spontini hat nicht wenig Theil an dieſem Ruhm der Hauptſtadt Preußens.

Aber in jener großen, literariſch-künſtleriſchen Strömung des Zeitgeiſtes, die damals ganz Deutſchland ergriffen, ſtand Spontini völlig fremd und vereinſamt. Das romantiſche Heimweh nach dem

Volksthum des deutſchen Mittelalters, in der Politik gewaltſam niedergehalten, lebte ſich um ſo excentriſcher, mitunter auch um ſo krankhafter in der Dichtung und im Tonſpiele aus. Weber hatte dieſer deutſchen Romantik der Befreiungskriege den muſikaliſchen Ausdruck auf der Opernbühne gegeben, ihm war jetzt derſelbe Jubel des Verſtändniſſes bei der deutſchen Nation zugefallen, wie Spontini vor anderthalb Jahrzehnten bei der franzöſiſchen. Spontini verſtand die deutſche Sprache nicht, auch nicht die deutſche Sprache der Weber'ſchen Muſik. Er ignorirte Weber, weil er ihn nicht verſtand, oder vielleicht weil er ihn nur zu gut verſtand, weil er ihn erkannte als den Träger einer Kunſtidee, die mit der ſeinigen auf Leben und Tod kämpfte, aber er ignorirte damit zugleich das mindeſtens künſtleriſch lebendig gewordene nationale Selbſtgefühl des deutſchen Volkes. Es ſind zwei große volksgeſchichtliche Gegenſätze, die uns in Spontini und Weber muſikaliſch verkörpert entgegentreten: das franzöſiſche Römerthum der napoleoniſchen Zeit und die tiefſinnig ſchwärmeriſche Romantik des deutſchen Volksthums, welches jene neueſte Parodie antiker Größe zermalmt hatte.

Spontini war Generalmuſikdirektor in Berlin, und ſpäter neben ihm — Meyerbeer! Spontini, zu der Zeit wo noch der tiefſte Groll über die napoleoniſchen Erinnerungen im Fürſten wie im Volke kochen mußten, und Meyerbeer, der franzöſiſche Neuromantiker, zu der Zeit wo die deutſche Neuromantik an der Spree in vollſter Blüthe ſteht, der gottloſe Pariſer Meyerbeer, wo die frommen Werke des alten Thomascantors Sebaſtian Bach gar ein Object nobler Paſſionen geworden ſind! Man verbietet Eugen Sue und macht Meyerbeer, der mehr noch als ein muſikaliſcher Eugen Sue, zum Generaldirektor. Das reime zuſammen wer es kann. Uns wird dadurch nur eines klar: daß unſere Politiker ſich's noch gar nicht träumen laſſen, wie viel Politik in der Muſik ſteckt.

Ich möchte hier nicht mißverſtanden ſeyn. Meyerbeers Schöpfungen haben in den Grundlinien ihrer dramatiſchen Geſammtſtructur ein eigenthümliches Recht der Exiſtenz in und mit der Zeit. Meyerbeer wußte dem Zeitgeiſt bei jeder neuen Vermummung durch eine neue Oper die Schleppe zu tragen. In dem glücklichen Griff ſeiner Textesſtoffe iſt er ſogar

ein Vermittler des Ueberganges von der romantiſchen zur hiſtoriſchen Oper geworden. Der romantiſche „Robert“ erſchien, als die Neuromantik diesſeit und jenſeit des Rheines in vollſter Blüthe ſtand, die „Hugenotten“ am Vorabend der religiöſen Bewegung der zwei letzten Jahrzehnte; dann trat der „Prophet“ mit ſeinen volksverhetzenden communiſtiſchen Wiedertäufern, mit dem düſteren Hintergrunde der prophetiſchen ſocialen Revolution des ſechzehnten Jahrhunderts in die jüngſte Kriſis unſerer ſocialen Bewegungen, und als endlich die Reſtauration geſiegt hatte, zog der „Nordſtern“ des ruſſiſchen Zaren mit etwas verblichenem Glanze an Meyerbeers Opernhimmel auf. Es iſt kein Vorwurf, wenn ſich der Meiſter große Stoffe wählte, die ſeiner Gegenwart ans Herz rühren. Aber die Verarbeitung dieſer Stoffe im Textbuch iſt dann doch bis zur Abenteuerlichkeit abgeſchmackt. Dazu kommt das Grundverwerfliche von Meyerbeers muſikaliſcher Schreibart. Hier finden wir unſtät umher taſtende Experimente mit allen möglichen Formen und Farben, in denen ſich ſo recht die künſtleriſche Unruhe und Unfertigkeit unſerer Zeit ſpiegelt, Effekte, die ſo ganz auf die abgeſpannten

und überreizten Nerven unſerer feinen Geſellſchaft berechnet ſind, Züge koketter Raffinirtheit und ſinnlich lüſterner Frivolität, in denen recht ſcharf die innere Verderbniß der aufs höchſte geſpannten modernen Civiliſation abconterfeit iſt. Daß eine ſo berauſchende Muſik dieſer Art die Herzenseinfalt und Sinnesreinheit des Volkes nicht fördert, liegt doch wohl auf flacher Hand. Bis jetzt haben aber unſere Staatsmänner noch nicht Zeit gehabt zu erwägen, welch tiefgreifendes Mittel zur Erziehung oder aber auch zur Verbildung der Geſellſchaft in den öffentlichen Muſikaufführungen gegeben iſt.

Es wird in neuerer Zeit ein großer Unfug getrieben mit dem Gerede von politiſcher Muſik. Die Muſik hat aber an ſich mit den Formen des Staatslebens gar nichts zu ſchaffen. Politiſch bedeutſam kann ſie nur inſofern werden als ſie äſthetiſch gut oder ſchlecht iſt. Eine verführeriſch ſchlechte Muſik, die verweichlichend, überſpannend, entnervend auf den Volksgeiſt wirkt, muß allerdings ſocial deſtructiv, revolutionär, wenn man will, genannt werden. Die Aufgabe des Staatsmannes als eines politiſchen Pädagogen wäre dann aber auch lediglich, mitzuwirken,

daß die Leute beſſere Muſik zu hören bekämen und die Jugend zu einem ernſteren künſtleriſchen Urtheil herangebildet würde.

Dagegen ſteht die kunſtgeſchichtliche Entwicklung der Muſik allerdings — und hierfür iſt uns eben Spontini ein ſo ſchlagendes Beiſpiel — unter dem Einfluſſe auch der großen politiſchen Bewegungen und Geſtaltungen der Zeit. Alle Kunſtgeſchichte iſt ein Stück Culturgeſchichte, und dieſe kann wiederum in keinem ihrer Theile gedacht werden ohne den engſten Zuſammenhang mit der politiſchen Geſchichte. Es wirken aber nicht ſowohl die Erſcheinungen im Staatsleben unmittelbar beſtimmend auf die Kunſtſchöpfungen, als vielmehr Kunſtleben und Staatsleben in gleicher Urſprünglichkeit neben einander von jenen geheimnißvollen Stimmungen getragen und beſtimmt werden, die ſich als das Produkt der geſammten Lebensthätigkeit der Völkerorganismen offenbaren. Darum wird der wahre Kunſthiſtoriker die Kunſtgeſchichte zwar nicht conſtruiren nach der politiſchen, aber er wird ſich auch nicht entſchlagen können, die zeitlichen Geſtaltungen des Staatslebens herbeizuziehen zur Begründung, Erläuterung und Verdeutlichung

der Charakteriſtik der Zeit, die in Kunſt, Wiſſenſchaft und Politik ſtets eine harmoniſche, in den Grundzügen einheitliche ſeyn wird.

So lange Spontini in Italien gelebt hatte, war er befangen geweſen in der heiteren, anmuthigen, ſinnlichen Manier ſeiner Landsleute. Erſt als er nach Paris kam, wurde er ſo ergriffen von dem Fanatismus des napoleoniſchen Römerthums, ſo überwältigt von der politiſchen und ſocialen Stimmung der Zeit, daß ſich dieſe Stimmung bei ihm auch zur künſtleriſchen geſtaltete. Nun erſt hatte er ſich ſelbſt gefunden. Nicht eine formelle politiſche Tendenz ſteckt in ſeiner Muſik — ſie ſteckt in keiner — wohl aber der politiſche Geiſt der Zeit. Ja bei einem ſeiner Hauptwerke erfuhr ſogar Napoleon ſelbſt, daß man es nicht immer ungeſtraft wagen darf, ein Kunſtgebilde zur äußeren politiſchen Agitation auszubeuten. Raoul-Rochette berichtete in der Gedächtnißrede, die er dem verewigten Meiſter Spontini in der „Akademie der ſchönen Künſte“ gehalten, folgendes über die Entſtehung der Oper „Cortez:“ „Es war im Jahre 1808. Napoleon hatte Spanien den Krieg erklärt, und da es in ſeiner Weiſe lag, ſich jedes

Mittels zu bedienen, ſelbſt der Muſik, um ſeinen Plänen Erfolg zu ſichern, ſo fiel er darauf, Spontini zu benutzen, um ſein Unternehmen zu populariſiren. Ein Gedicht, das den caſtilianiſchen Helden zum Vorwurf hatte, wurde ſomit bei dem Hofpoeten Esmenard beſtellt, mit der Weiſung, den Umſtand recht hervorzuheben, daß Cortez bei ſeiner Eroberung die Macht der fanatiſchen mexicaniſchen Krieger zerſtörte.“ Die Oper ſoll aber ſehr bald zu einem „politiſchen Widerſinn und zugleich zu einer öffentlichen Gefahr“ geworden ſeyn, weil darin die Spanier „ſo kriegeriſch, ſo vaterlandsliebend, ſo glaubenseifrig, ſo kühn in Gefahren und ſo ſtolz im Angeſichte des Todes“ dargeſtellt wurden, daß alle Sympathien für ſie waren.

„Cortez“ iſt freilich eine ganz von dem hiſtoriſchen Geiſte der kaiſerlichen Zeit getränkte Oper, Napoleon hatte nur vergeſſen, daß dieſer ſoldatiſche Heroismus der Zeit auch bei ſeinen Gegnern, den Spaniern, eingezogen war, und daß dieſelben, ganz abgeſehen von dem übel gewählten Texte, ſich ebenſo gut wie die Bonapartiſten an den kriegeriſchen Tonmaſſen Spontini's begeiſtern konnten.

Die Revolution und das Kaiserreich haben in Frankreich wenig kernhafte künstlerische Erscheinungen zu Tage gefördert. Eine eigenthümliche Kunstblüthe entfaltete sich fast nur in der Musik, und hier steht, nächst dem Sänger der Medea, Spontini obenan. Was dem Maler David in seiner Kunst mißglückt ist, das gelang Spontini in der Oper. Die Oper verträgt jenes theatralische Pathos, an dem die Malerei zu Grunde gehen muß. In keiner andern Kunst vermochte der Geist der napoleonischen Zeit eine neue und berechtigte Richtung aufzuthun, als etwa in der Schauspielkunst und der Operncomposition. Ein verdächtiges Zeugniß für die höhere historische Größe jener Zeit. Ein Zeitgenosse schrieb beim Erscheinen der Vestalin, es sey nicht Entzücken, nicht Bewunderung, was diese Musik bei den Kennern erregt habe, das rechte Wort sey „Staunen" — Staunen ebensogut über die unbegreifliche Wirkung wie über die unbegreiflichen Fehler des Werkes.

In der Vestalin ist zwar im Recitativ recht effektvoll die Mahnung auf Noten gesetzt, daß der tarpejische Fels nahe beim Capitol sey, aber diese Männer der

Republik Rom ſingen doch wie ächt kaiſerliche Franzoſen. Spontini, der muſikaliſche Repräſentant des kriegeriſchen Pompes und der fürſtlichen Pracht, war kein Muſiker im Geiſte der alten Republikaner, auch Cherubini charakteriſirt nur das dictatoriſche Ende der Republik. Aus den Tagen der reinen republikaniſchen Begeiſterung ſind bloß Volkslieder hervorgangen, keine Oper. Im Sturmesjubel des Freiheitsrauſches hat man keine Zeit Arien zu ſingen. Die Veſtalin gewann den Preis von 10,000 Livres, und die Partitur durfte der Kaiſerin Joſephine gewidmet werden. Die kaiſerlichen Preisrichter hatten das republikaniſche Schauſpiel Spontini's verſtanden. Ob Spontini, ſeiner politiſchen Meinung nach, ein Bonapartiſt war, iſt gleichgültig; in ſeinem Kunſtideal iſt er es geweſen. Dem großen Publikum hatte Spontini in der Veſtalin nicht ſtark genug aufgetragen, es fand nicht Lärm und Prahlerei genug in der Oper, nicht das, was man damals „Erhabenheit des Styles“ nannte. Es ſetzte darum „die Barden“ des jetzt längſt vergeſſenen Nebenbuhlers Leſueur über die Veſtalin. Leſueur hatte vorzugsweiſe dadurch gluckiſch zu ſchreiben geſucht, daß er recht

fleißig die Posaunen dreinſchmettern ließ, und dem Publikum kann man nie zu deutlich blaſen.

Gluck hatte die äußeren Formen der alten Götter- und Heldenoper großentheils beibehalten, er goß ihnen aber einen neuen Geiſt ein. Bei jener Tiefe und Fülle Shakſpeare'ſcher Charakteriſtik, die er den typiſchen Heldengeſtalten des claſſiſchen Alterthums gab, mag man ſeine Opern wohl dem Cäſar und Coriolan des großen Britten vergleichen. Auch Spontini nahm, als der letzte, die alte Heldenoper auf. Sie war die rechte Hof- und Prunkoper. Durch die Verſchwenderlaune der Höfe des achtzehnten Jahrhunderts war ſie zum höchſten äußeren Glanz entfaltet worden, und für den üppigſten Hof ſeiner Zeit, für den kurſächſiſchen, hatte Haſſe ſeine claſſiſchen Heldenopern geſchrieben. Als Napoleon den alten Hofglanz neu auffriſchte, damit derſelbe den einzigen Mangel überſtrahle, daß der Kaiſer nicht ſein eigener Enkel war, paßte es vortrefflich, daß nun auch die Heldenoper, in neuem Schmuck verbrämt, wieder zur napoleoniſchen Hofoper wurde. Dazu konnte der einfach edle Styl Glucks nicht genügen. Spontini ſchmückte ihn aus, er machte ihn hoffähig. Die ſchlichte claſſiſche

Architektur des Gluck'ſchen Tonbaus ward erweitert zum reichen Renaiſſanceſtyl. Die Muſik läuft ſo vielfach der Architektur parallel. Der Art wie man in der napoleoniſchen Zeit die antike Baukunſt hervorzog und angeblich bereicherte und weiter bildete — nicht gerade antik, nicht gerade Renaiſſance und auch nicht gerade Zopf — entſpricht der Styl Spontini's. Nur iſt er ſelbſtändiger, weil das Vorbild wirklicher antiker Muſikformen nicht exiſtirt.

Auch jene in die ſtille Tiefe des individuellen Seelenlebens hinabſteigende Charakterzeichnung Glucks konnte einer ſo kriegeriſchen, ſo bewegten und dabei ſo veräußerlichten Zeit nicht zuſagen. Spontini greift die Leidenſchaften in viel größeren und allgemeineren Umriſſen. Er ſchließt den großen Streit der Gluckiſten und Picciniſten, indem er, der italieniſche Jünger des deutſchen Dramatikers, von beiden Richtungen ein Stück in ſich aufnimmt und beides zu einem eigenen Ganzen verſchmelzt.

Die Charakteriſtik der Maſſen und Gruppen gelingt ihm beſſer als die des einzelnen Seelenlebens; Volk gegen Volk, wie die Spanier und Mexikaner im Cortez, das weiß er meiſterhaft zu zeichnen. Auch

seine Instrumentation wirkt hauptsächlich durch das Massenhafte. Hier besaß er in hohem Grad den Kunstgriff der napoleonischen Taktik: möglichst überraschend, schlaghaft, die größten Tonmassen auf einen entscheidenden Punkt zu werfen. Nur in ihrer Massenhaftigkeit ausgeführt, mit allem Ueberfluß der äußeren theatralischen Zuthat geschmückt, nur in ihren großen Umrissen aus der Entfernung betrachtet, gewinnt seine Musik ihre volle Bedeutung. Die Genialität von Napoleons strategischen Combinationen, die auf den Kriegsschauplatz der Welt berechnet waren, kann man auch nicht mit einem Bataillon auf einem engen Exercirplatz einleuchtend machen.

In den späteren Werken Spontini's veräußerlicht sich dieses Streben nach Massenwirkung, er wird leer und monströs. Seine Zeit war abgelaufen, ungefähr gleichzeitig mit dem Sturze Napoleons. Es ist ein bedenkliches Zeichen, daß er in späteren Jahren seine früheren Werke mehrfach umgearbeitet hat. Er hat dadurch nichts gebessert. An Frescobildern kann man nicht nachhelfen; der erste Wurf entscheidet alles.

Es ist von besonderem Interesse Spontini mit Cherubini in Parallele zu setzen. Beide waren Italiener,

beide hingen in ihrer ersten Entwicklungsperiode an dem damals herkömmlichen leichten, anmuthigen Style ihrer vaterländischen Musik, Cherubini zu Sarti's Fahne schwörend, Spontini den Fioravanti und Cimarosa nachahmend. Beide wurden in Paris in die hochgehende Strömung des Zeitgeistes gezogen und bildeten sich einen neuen durch seine ruhige plastische Großheit eigenthümlichen Styl heraus. Beide opferten einen Theil ihrer nationalen Kunstformen, indem sie in die Fußstapfen deutscher Meister traten. Cherubini schloß sich an Haydn an, wie Spontini an Gluck. Hiermit scheiden sich aber auch ihre Wege. Cherubini war in den Tagen der Revolution nach Paris gekommen, Spontini in der Kaiserzeit. Beide griffen zur Heldenoper. Allein Cherubini's Meisterstück, die Medea, fällt in das Jahr 1797, Spontini's Vestalin in das Jahr 1807. In diesen zehn Jahren liegt eine ganze Weltgeschichte; das zeigt sich auch in den beiden Opern. Jener ideale, classische Republikanismus, wie ihn auch Klopstock aus der frühesten reineren Periode der Revolution herausempfand, mochte Cherubini begeistern, die militärische Herrlichkeit des Kaiserthums, die bei Spontini zündete, ließ ihn kalt.

Ein Muſiker, der mit Vorliebe Haydn ſtudirt hatte, konnte aber um deßwillen ſchon nicht zu jenem hohlen theatraliſchen Pathos kommen, in welchem der Maler David das Römerthum der franzöſiſchen Republikaner künſtleriſch hatte ſymboliſiren wollen. Spontini ſtreifte ſehr nahe an dieſen Manierismus. Spontini griff momentan gewaltiger in die Entwicklung der muſikaliſchen Dramatik ein, Cherubini wirkte nachhaltiger und tiefer. Das Colorit von Cherubini's Werken iſt im Laufe der Zeit gewachſen, bei Spontini hat es an Friſche verloren. Cherubini hatte den Manen Hoche's und Mirabeau's ein muſikaliſches Todtenopfer gebracht, die großen Feſte der Revolution mit ſeinen Geſängen verherrlicht und ſeinen Namen an die Gründung und Fortbildung des Conſervatoriums geknüpft, das gleichfalls der idealen Begeiſterung der Revolutionszeit ſeinen Urſprung verdankte. Aber vor den ſpäteren Gräueln der Revolution zog er ſich nach Gaillon zurück, um den Schmerz über den Tod ſeines Vaters in der Partitur der „Eliſa" niederzulegen, und der Liebe zu Cäcilia Tourette, ſeiner nachmaligen Gattin, in Tönen Ausdruck zu geben. Als Künſtler war er überhaupt nicht in dem Grade ein öffentlicher

Charakter wie Spontini. Als die Republik ein kaiſerlicher Militärſtaat geworden, gab Cherubini jene antike Großheit des muſikaliſchen Styles verloren, die ſeine „Medea“ unſterblich gemacht hat. Während Spontini jetzt erſt in ſein rechtes Element gekommen war und ſeine Dramatik der muſikaliſchen Maſſen und des kriegeriſchen Pompes ſieghaft herausbildete, ſuchte Cherubini die geſellig heitere Seite ſeiner Kunſt zu entfalten. Er kehrte nun erſt recht bei ſich ſelber ein, und während die Völker Europa's aufeinander ſtürmten, ſprach er in den anmuthigen Formen der Operette den Frieden ſeiner eigenen Seele aus. Hier verſtanden ihn freilich die Zeitgenoſſen nicht. Bei der Vertheilung der zehnjährigen Preiſe erhielt Mehuls deklamatoriſcher „Joſeph“ den Preis und das wunderbare dramatiſche Seelengemälde Cherubini's, der „Waſſerträger,“ bloß die ehrenvolle Erwähnung. Die Kunſtgeſchichte wird in umgekehrter Weiſe ihren Wahrſpruch fällen. Als das Kaiſerthum auf den Gipfel ſeiner Macht und Spontini auf die höchſte Stufe ſeines Ruhmes gelangt war, componirte Cherubini gar nicht mehr: er botaniſirte, legte Herbarien an, zeichnete Pflanzen und lebte der Geſelligkeit.

Zur Zeit der Reſtauration, wo Spontini's Stern bei den Franzoſen wieder untergegangen war, ſchrieb Cherubini Kirchenſachen. Früher hatte er dergleichen mehr um Schule zu machen ausgearbeitet; jetzt war ihm die Kirchencompoſition ein inneres Bedürfniß, eine heilige Berufspflicht geworden. Nicht bloß Hof und Regierung, auch das Volk erſchien wieder frömmer und kirchlicher; es war keine Heuchelei, ſondern es lag in der Atmoſphäre der Zeit, daß derſelbe Künſtler, der früher die ſehr unkirchlichen Feſte der Revolution mit ſeinen Geſängen verherrlicht hatte, jetzt auch wieder fromm und kirchlich muſicirte. Der junge Mann hatte des Lebens bewegtes Wechſelſpiel im Drama abzuſchildern geſucht und in das Drama der Geſchichte eingegriffen mit ſeinen Tönen; der mit dem Leben verſöhnte Greis dichtete muſikaliſche Epik in ſeinen großen Kirchenwerken.

Wie Shakeſpeare nach Vollendung ſeiner gewaltigſten Schöpfungen zum beruhigt heiteren Spiele zurückkehrte und im König Cymbeline eine Spende des gereiften Alters wieder als reichen Frühlingsblüthenregen ausſtreute, wie Mozart, nachdem er im Don Juan die verborgenen Tiefen der Menſchenbruſt ausgeſungen

und die dämoniſchen Conflikte, welche ihr entquellen, in der Zauberflöte zu der farbenbunten Romantik eines in ſich verſöhnten und die Welt in ihrer ſeligen Verſöhntheit ſpiegelnden Mährchenbildes griff: — ſo hat auch Cherubini, nachdem er in der Medea ſeine hiſtoriſche Miſſion erfüllt, bedeutungsvoll anakreontiſche Lieder geſungen und als das charakteriſtiſche Vorbild ſeiner nachfolgenden künſtleriſchen Weltanſchauung den „Waſſerträger" geſchrieben.

Ganz anders war es bei Spontini. Von der Heldenoper der napoleoniſchen Zeit ging er in ſeinem „Nurmahal" zu der Hof- und Prunkoper der Reſtaurationsepoche über. Als es ihm nicht mehr glücken wollte, im Kampfe der dramatiſchen Conflikte die muſikaliſchen Maſſen zu beherrſchen, rief er dieſe Maſſen, daß ſie beim „Roſenfeſt zu Kaſchmir" den ſtolzeſten Jubel der Feſtesherrlichkeit ausſtrömten. Seinem glutheißen Ehrgeiz war ſelbſt bei greiſen Haaren ein ſtill in ſich befriedigtes Künſtlerwirken verſagt, wie es ein freundlicheres Geſchick dem hochbetagten Cherubini noch vergönnt hatte. Spontini war ein ſtolzer Geiſt; vom Glück hoch gehoben, wurde er reich an Gold und Ehren. Er will mit dem

großen hiſtoriſchen Maßſtab gemeſſen ſeyn, denn ſeine Schöpfungen ſchließen eine muſikaliſche Epoche ab. Aber in Deutſchland hatte man ihn ſeit geraumer Zeit faſt vergeſſen. Als Greis, wo unſer deutſcher Haydn erſt noch einmal anfing ſich neu und jugendkräftig ins Breite zu entfalten, hatte Spontini ſich längſt überlebt. Zuletzt klang ihm gar der weltberühmte Name Spontini zu trivial und bürgerlich, und er ließ ſich's mehr als hunderttauſend Franken koſten, um den obſcuren Namen eines Grafen von San Andrea dagegen einzukaufen, und reiste nach Italien, um ſich im Glanz der neuen Excellenz zu ſonnen! Die Kunde ſeines Todes iſt als eine kalte Notiz durch die deutſchen Zeitungen gegangen; mit dem neuerſtandenen Kaiſerthum der Bonaparte's in Frankreich wird man mit andern Reminiscenzen der alten Kaiſerzeit auch das Gedächtniß dieſes Meiſters wieder in den Glanz der Tagesſonne ziehen. In den Kirchen zu Paris und Berlin hat man ihm ein Requiem geſungen. Die Armen in dem heimathlichen Majolati, an denen er ſo viel gutes gethan, werden um ihn weinen; die künſtleriſche Gegenwart regiſtrirt ſeinen Namen als einen längſt hiſtoriſch gewordenen

zu den übrigen hiſtoriſchen Namen, ſie ſtellt den Todten zu den anderen Todten; die warme Theilnahme für ihn als einen Lebenden war ja ſchon lange erloſchen.

Die göttlichen Philiſter.

Die göttlichen Befehlshaber.

Ich führe den Leſer zu einer Gruppe gemüthlicher Muſikanten aus der guten alten Zeit. Anſpruchloſe Leute waren es, die zum Theil wohl in eben der Weiſe den Spießbürger herauskehren, wie Sebaſtian Bach den „Bürger“ in der edelſten ſocialen Bedeutung des Wortes in ſich erfüllet hat, aber doch immer gute, treue Seelen, geſunde Burſche — göttliche Philiſter; und von ihnen allen berichten die Biographen, daß ſie perſönlich gutmüthige, harmloſe, in ihrer Art liebenswürdige Menſchen geweſen ſeyen.

Noch iſt die Sage nicht ganz verklungen von jenen ſinnigen muſikaliſchen Abenden, wie ſie in den Häuſern unſerer Großväter gefeiert wurden, wo Dilettanten Quartett geigten, ein leichtes, verſtändliches, heiteres Quartett, und Trios und Sonaten ſpielten, wo die Muſikfreunde den milden Wein ſolcher Hausmuſik tranken, um ſich zu erfriſchen und geiſtig anzuregen,

nicht den Branntwein der Opern- und Salonsmusik, um sich zu betäuben und fieberhaft aufzuregen.

Seit Beethoven sind die Quartetten und Trios Concertmusik geworden, nur Virtuosen können noch Clavier spielen, und die bequeme, gemüthliche, instrumentale Hausmusik existirt gar nicht mehr.

Das war eine Nothwendigkeit und in technischer Beziehung mag es ein großer Fortschritt seyn; für die Erziehung der Gesellschaft aber ist dieses Verschwinden der Hausmusik ein empfindlicher Rückschritt.

Es sind namentlich die Meister und Schüler der sogenannten Wiener Tonschule, der Mozart-Haydnschen Richtung gewesen, welche in zahllosen leichten aber fast immer handwerklich tüchtigen Werken der Kammermusik ihrer Zeit das Material herbeitrugen zu jener breiten Entfaltung des Dilettantismus in der instrumentalen Tonkunst. Aus der großen Schaar der vergessenen Schüler Haydns greife ich hier einige der originellsten heraus, um sie von meinem Standpunkt in leichten Umrissen zu charakterisiren: Gyrowetz, Rosetti, Wranitzky, Pleyel, Hofmeister, Neubauer.

Auf eine Periode der Ueberschätzung ist bei diesen

Männern eine Periode der Unterschätzung gefolgt. Suchen wir das gerechte Urtheil zu gewinnen, welches mitten inne liegt.

Man ist gegenwärtig um so ungerechter gegen diese Meister, weil fast Niemand mehr ihre Hauptwerke, nämlich ihre Symphonien kennt. Höchstens hat sich hier und da etwas von der leichten Klavierwaare eines Pleyel oder Gyrowetz aus alten Notenschränken auf die modernen Pianos fortgeerbt. Aus diesen flüchtigen, handwerksmäßigen, auf buchhändlerische Bestellung verfertigten Gelegenheitsarbeiten beurtheilt man dann die gesammte Tüchtigkeit jener Tonsetzer. Wenn Einer bloß nach einzelnen Gelegenheitsgedichten und Improvisationen eine Dichtergruppe literarhistorisch charakterisiren wollte, so würde man das bodenlose Oberflächlichkeit nennen. Bei Musikern ist dergleichen noch ungerügt erlaubt. Ich habe bei den nachfolgenden Skizzen vorzugsweise die Symphonien, als die Hauptwerke, dann auch wohl die Streichquartette ꝛc. der besprochenen Meister ins Auge gefaßt und darf wohl sagen, es ist das Studium einer ganzen Bibliothek solcher vergessener Symphonien gewesen, welches mir seit meinen Jugendjahren

eine liebe Erholungsarbeit war und worauf ich hier mein oft in nur wenige Zeilen zuſammengedrängtes Urtheil baue.

Goethe ſpricht in ſeiner italieniſchen Reiſe ein herrliches Wort, indem er beim Eintritt in das Land der Kunſt, in Verona, ergriffen von den Werken des Malers Orbetto ausruft: „In der Entfernung erfährt man nur von den erſten Künſtlern und oft begnügt man ſich mit ihrem Namen; wenn man aber dieſem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunſt reich.“

So wird es auch in der Geſchichte der Muſik geſchehen, wenn man einmal nicht bloß die größten Sterne, ſondern die geſammten Sternbilder dieſes Firmamentes wird kennen lernen.

Künſtler, welche einen ſo bedeutenden ſocialen Einfluß auf ein ganzes Zeitalter geübt haben, wie meine göttlichen Philiſter und viele ihrer Genoſſen durch die Herausbildung des Dilettantismus und der Hausmuſik, müſſen mehr werth ſeyn, als daß man

ſie mit einem Lächeln über ihre anſpruchsloſe Wirkſamkeit bei Seite ſchiebt.

Spottet immerhin über dieſe alten Philiſter mit gepudertem Kopf und gekräuſeltem Jabot — ſie ſind doch göttliche Philiſter geweſen. Und ich weiß, daß manchem Graukopf heute noch das Herz aufgehen wird, wenn ich dieſer alten Hausfreunde in Ehren gedenke, der ich ſelber noch lange kein Graukopf bin.

Im Jahre 1849 war es, wo der letzte von den populären Inſtrumentalcomponiſten aus der Wiener Tonſchule heimgegangen iſt, der letzte von den bekannteren muſikaliſchen Genoſſen Mozarts und Haydns, Adalbert Gyrowetz, ein Künſtler, der eigentlich die ganze Richtung ſchon in ihrer Verflachung und ihrem Verfall darſtellt, der aber ſeiner Zeit doch nicht minder allgemein gefeiert war, wie jetzt die beliebteſten Muſiker des Tages, und welchen Letztere wenigſtens deßwegen im Andenken behalten ſollten, weil er ſie daran gemahnt, daß ſie in kurzer Friſt ebenſo vergeſſen ſeyn werden, wie er in ſeinen alten Tagen.

Er hat ganze Epochen der Geſchichte der Muſik überlebt und ſtand zuletzt ganz einſam inmitten eines Kunſtſtrebens, welches er nicht mehr verſtand und welches die Reſultate ſeines Wirkens nicht mehr gelten laſſen wollte. Die Blüthezeit von Gyrowetz liegt noch keine fünfzig Jahre hinter uns, und doch iſt uns ſeine Art zu muſiciren viel fremder geworden, als die von Meiſtern, welche vor hundert Jahren geblüht.

Im hohen Greiſenalter beſchäftigte er ſich damit, ſeine Biographie zu ſchreiben und zu veröffentlichen; aber wenn ein moderner Kunſtgenoſſe den menſchenſcheu gewordenen Alten in ſeiner Einſiedelei aufſuchte, in welche er ſich mitten in dem bewegten Wien zurückgezogen, dann ward es ihm unheimlich zu Muthe, als ob der fremdartige Gaſt ſeinen Frieden ſtören wolle.

Der Tod hatte in jenem Jahre 1849 ein ſeltſames Spiel getrieben, indem er raſch nacheinander vier Muſiker hinraffte und dadurch ihre Namen im Gedächtniß der Zeitgenoſſen wieder auffriſchte, welche uns eben ſo viele bereits überwundene Perioden in der neueren Geſchichte der Muſik andeuten: Gyrowetz, Kalkbrenner, Konradin Kreuzer, Chopin. In

dieſen vier Namen hat uns der Tod vier Stufen der hiſtoriſchen Entwicklung verſinnbildet: die Wiener Tonſchule, ihre Veräußerlichung und Auflöſung, die ältere romantiſche Schule und die franzöſiſche Neuromantik.

Stellen wir die Inſtrumentalcomponiſten Gyrowetz, Kalkbrenner und Chopin nebeneinander, dann finden wir das Gemeinſame bei dieſen unendlich verſchiedenen Charakteren, daß ſie weniger vom kunſtkritiſchen Standpunkte als durch den ſocialen Einfluß, welchen ihre Muſik geübt, jetzt noch bedeutungsvoll erſcheinen.

Gyrowetz regte an zu dem gemüthlichen Dilettantismus, an welchem ſich unſere Väter ſo gläubig erbauten; Kalkbrenner zu der blendenden gefallſüchtigen, aber künſtleriſch ſehr unſchuldigen Formſpielerei, welche den äſthetiſchen Fieberrauſch des früheren Virtuoſenthums in die künſtleriſche und ſociale Welt ſchleuderte; Chopin, in dem der Drang nach neuen unerhörten Formen fieberhaft wühlt, ſteht inmitten jener modernen überreizten, freud- und friedloſen Geiſter, welche die Welt in Trümmer ſchlagen möchten, aber doch dabei nie vergeſſen, mit allen Paſſionen

eines überbildeten ariſtokratiſchen Geſellſchaftskreiſes vornehmthueriſch zu buhlen.

Betrachten wir jenen Dilettantismus, welchen Gyrowetz in Gemeinſchaft mit Pleyel und den vielen anderen Jüngern der Wiener Tonſchule ſo bedeutend förderte, etwas näher. Er nahm ſeinen Ausgang von der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts faſt allgemein herrſchend gewordenen Neigung der großen Herren und des reicheren Adels, ſich Privatkapellen zu halten. Wie ſpäter die Liebhaberei der Hoftheater auch an den kleinſten Höfen aufkam, ſo begnügten ſich damals viele der ſouveränen Reichsfürſten und Reichsgrafen mit einem Privatorcheſter, welches dann mancher begüterte Privatmann wenigſtens in einem ſelbſtändig unterhaltenen Privatquartett nachahmte. Dieſe Liebhaberei iſt von der größten kunſtgeſchichtlichen Bedeutung, obgleich man ſie bisher in ſolchem Betracht kaum noch gehörig gewürdigt hat. Denn durch ſie wurde jene reiche und mannichfaltige Ausbildung der Symphonie- und Quartettform möglich, in welcher der deutſche muſikaliſche Geiſt ſo herrliche Schöpfungen niedergelegt hat. Wenn wir erwägen, wie durch die Kapellen des reichsunmittelbaren

Adels in Deutſchland, die einen europäiſchen Ruf erwarben, den großen und kleinen Inſtrumentalcomponiſten von Haydn bis Beethoven der Boden einer eigenthümlichen Entwicklung gegeben ward, dann begreifen wir auch, wie durch die gediegene, von allen Rückſichten auf die Launen des größeren Publikums unabhängige Ausbildung dieſer Inſtitute der maßvolle claſſiſche Geiſt des alten Inſtrumentalſatzes bedingt war, und wie er mit der Entartung und dem Erlöſchen dieſer oft meiſterhaft ausgebildeten Kapellen gleichfalls entarten und erlöſchen mußte.

Gyrowetz ſelber hat ein gutes Theil ſeiner muſikaliſchen Ausbildung einer ſolchen Privatkapelle zu danken. Er fand ſie nämlich nach Vollendung der Rechtsſtudien, welchen er ſich urſprünglich gewidmet, in dem Hauſe des Grafen Franz von Fünfkirchen, deſſen ganze Umgebung bis zu dem Hausgeiſtlichen und den Bedienten aus lauter Muſikern beſtand, wie das damals nicht ſelten, namentlich in den öſterreichiſchen Landen getroffen wurde. Dadurch ward er angereizt, die erſten Symphonien zu ſchreiben und, indem er ſeine erſten Produkte ſogleich ausgeführt hören konnte, ſich praktiſch weiter zu bilden.

Später, d. h. namentlich nach der französischen Revolution, wo die Noth der Zeit die meisten dieser Kapellen auflöste, ging der Drang nach Ausübung der höheren Instrumentalkunst in die bürgerlichen Kreise über, er ward populär. Freilich waren es jetzt keine geschlossenen, aus Musikern vom Fach zusammengesetzten Kapellen mehr, sondern zahllose Dilettantenvereine, welche die von jenen ererbte Aufgabe ergriffen. So entstand der weit verzweigte Dilettantismus, der namentlich in den Quartetten Haydns und Mozarts, in den populären Symphonien von Pleyel und Gyrowetz schwelgte und so lange fortgedauert hat, bis die Beethoven'sche Richtung, weil sie in ihren technischen und ästhetischen Schwierigkeiten von den Dilettanten nicht mehr bemeistert werden konnte, den Feuereifer allmählig erkalten ließ, während zugleich die höhere Ausbildung der Klaviermusik die Streichinstrumente aus dem Hause zu verdrängen begann.

Die Instrumentalmusik, besonders das Quartett und die Symphonie, wurde damals mit derselben Leidenschaft von dem Dilettantismus erfaßt und gepflegt, wie jetzt der mehrstimmige Gesang von unsern Sängerbünden und Liedertafeln. Die allgemeine

Musikliebhaberei in ihrer umfassenden culturgeschichtlichen Bedeutung ist erst durch Haydn und seine Schüler in Deutschland geschaffen worden. Denn wenn sich auch in der Händel-Bach'schen Periode Liebhaber genug an der Musik ergötzt haben mögen, so blieben sie doch vereinzelt und ohne maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Kunst selber. Erst als sich das Dilettantenthum massenhaft gruppirte, wirkte es auf die Kunst wie auf die Sittengeschichte entscheidend zurück.

Es waren aber die Schüler und Nachfolger Haydns um deßwillen ganz besonders berufen, jenen ersten großen Durchbruch des Dilettantismus anzubahnen, weil sie in einer so nüchternen, klar verständigen, dabei gar hellfreundlichen Weise musicirten. Haydn selber hatte Logik in den musikalischen Satz gebracht, die vordem so abgerissene Gliederung desselben zu wohlgefügten Gruppen vereinigt, dem wahren, einfachen und natürlichen Ausdruck seine Rechte in der Tonkunst wieder erobert. Ganz naturgemäß thaten sich seine Schüler zu einer Genossenschaft *musikalischer Rationalisten* zusammen. Die einfach verständliche, nach einerlei Muster reinlichst durchgeführte Arbeit

vereinigte sie zu einer Schule. Ein sinnig gemüthlicher Grundzug und ein von Haydn ererbter Anflug leichten Humors gab ihren Werken Anmuth und Gefälligkeit. Diese göttlichen Philister waren ganz die rechten Leute, um bei dem großen Publikum, namentlich bei dem damaligen, noch etwas spießbürgerlichen, entschieden durchzuschlagen. Der Dilettantismus, welcher aus ihren Werken Nahrung sog, war demgemäß ein ganz harmloser, dem die Kunst als ein ordnendes, beruhigendes, genügsames, wenn auch bisweilen etwas sprödes oder selbst langweiliges Wesen erschien.

Gyrowetz, als der jüngste in der Genossenschaft Haydn'scher Schüler, griff schon etwas mehr in die moderne Sphäre herüber, er begann namentlich jener trockenen, ehrsamen Sprödigkeit des Satzes eine Beimischung weicher, lyrischer Sentimentalität zu geben und durch die fleißige Benutzung französischer Tanzrhythmen, namentlich in der graziösen Rondoform, einen einschmeichelnden Ausdruck zu gewinnen. Dadurch sicherte er sich seine Popularität, in welcher ihm wenige Zeitgenossen gleichkamen.

Wenn wir aber sagen, daß sich Gyrowetz in der Ausarbeitung seiner Rondos nicht selten an französische

Themen anlehnte, dann möge man dieß nicht verwechseln mit der Art und Weise, wie heutzutage von deutschen Componisten die deutsche Schreibart durch bunte französische Flicklappen verunziert wird. Es waren damals noch die reineren und keuscheren Formen französischer Volkslieder und Tanzmelodien, wie wir sie auch bei Cherubini und Mehul, bei Boieldieu und Nicolo Isouard in so reizender Weise ausgebeutet finden, welche bei den Meistern der Wiener Tonschule nicht selten in die deutsche Schreibart herüberklingen. Denn die ganze Richtung zeigte überhaupt einen gewissen Hang zum musikalischen Kosmopolitismus. Hatte doch schon Haydn gern ungarische Themen und Zigeunerweisen in seine Kammermusik verarbeitet, Mozart mitunter ganz absichtlich und bewußt einen rein italienischen Gesang einfließen lassen, Pleyel eine Reihe Klaviertrios mit sogenannten „schottischen" Rondos geschrieben, Dussek Werke derselben Art mit Rondos „alla cosacka," auch der Rondos „alla turka," die wir schon bei Mozart finden, nicht zu vergessen, wie der „polnischen" Rondos, die schon in der Kammermusik der alten Mannheimer Tonschule aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts

vorkommen und ſpäter als ausgeführte Polonaiſen zu Virtuoſenconcertſtücken erweitert wurden. Ja man kann noch weiter hinaufgehen und denſelben kosmopolitiſchen Zug auch in den aus den Tanzweiſen des verſchiedenſten nationalen Urſprunges zuſammengeſetzten Suiten Bachs und Händels finden. Streng und rein national iſt überhaupt nur die italieniſche Muſik in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts geweſen.

Genug jener Kosmopolitismus der Jünger Mozarts und Haydns paarte ſich ganz gut mit ihrem verſtändigen Weſen, wie ja die ganze rationaliſtiſche Geiſtesrichtung der Zeit dem Phantaſiebild eines abſtrakten Weltbürgerthums zugethan war. Nun iſt zwar die moderne deutſche Muſik ihrer großen, d. h. mittelmäßigen Maſſe nach eben auch noch nicht ſonderlich ſpröde gegen jedwede Ausländerei und zeigt von einem ächt nationalen Gepräge ſelten eine Spur. Allein der große Unterſchied beſteht darin, daß jene älteren Meiſter die friſcheſten volksthümlichen Urelemente fremder Setzkunſt in die deutſche herübertrugen, während die neueren vorwiegend die lächerliche Fratze der conventionellen ausländiſchen Formen nachäffen.

Und hier komme ich bei dem Punkte an, der uns in höherem culturgeſchichtlichen Betracht auch die Leiſtungen der geringeren Genoſſen der Wiener Tonſchule ſo anziehend erſcheinen läßt, der uns allein das wunderbar Umfaſſende und Durchgreifende ihres Einfluſſes erklärbar macht. Sie wagten es, was vorher für eine große künſtleriſche Plumpheit und Trivialität gegolten hätte, ſich unmittelbar an den Grundton des Volksgeſanges anzulehnen, ja die beſten, wie Mozart und Haydn, gingen noch weiter, ſie ſprengten den engen Bann des altmodiſch verſteiften Satzes mit kühner Hand, ſie pflanzten das Volkslied mitten hinein in die inſtrumentale Kunſt.

Ueber dieſen innigen und urſprünglichen, vor Allen von Haydn wiederhergeſtellten Zuſammenhang der Volksmuſik mit den höheren Formen des Inſtrumentalſatzes habe ich mich in meiner Abhandlung über das Volkslied (im 3. Bande der Gegenwart) in folgender Weiſe ausgeſprochen:

„Zu der Zeit, wo Quartett und Symphonie noch eine ſo viel durchgreifendere Rolle ſpielten zur Bildung und Veredlung der deutſchen Geſellſchaft und des deutſchen Hauſes, wurzelten eben aber auch

dieſe gediegenſten Formen der höhern Inſtrumentalmuſik noch tief in ihrem urſprünglichen, volksthümlichen Boden.

Denn Symphonie, Quartett und Sonate ſind von Haus aus gar keine ſo künſtlich ausgebauten Tonſtücke, ſie entwickelten ſich vielmehr unmittelbar aus der Tanzmuſik, und zwar aus den alten nationalen Tänzen, welche ja bekanntlich aufs innigſte mit dem Volksliede verwachſen, ja eigentlich nur als die Ueberſetzung derſelben in den Inſtrumentalſatz zu betrachten ſind. In den älteſten Suiten und Sonaten finden wir als erſten Satz eine Fuge, als zweiten ein einfaches Lied, zumeiſt „Aria“ überſchrieben, als dritten den Menuett, als vierten eine Allemande, oder ein Rondo, Giga, Siciliana u. drgl. Selbſt als Einleitung zum erſten Satz, der Fuge, kommt manchmal ein Tanzſtück, nämlich die gravitätiſche ſpaniſche Sarabanda vor.

Dieſe vier Sätze ſind denn auch vollſtändig in die ausgebildete Form der Sonate, des Quartetts und der Symphonie übergegangen. Wie der erſte Satz, die Fuge, die abſtrakteſte Tonform enthält und, gleichſam als Vertreter der idealiſtiſchen Richtung, mit den rein

volksthümlichen Motiven der andern drei Sätze nichts gemein hat, so blieb auch der erste Satz der modernen Symphonie für die ernste Gedankenfülle, die harmonische Combination, für die breite Entfaltung einer kunstgerechten musikalischen Dialektik vorbehalten. Der zweite Satz, das einfache Lied, ward zum modernen Adagio. Wenn Haydn in seinen zweiten Sätzen oft ein Allegretto oder Andante vorzieht und dasselbe im Style eines naiven, halb heitern, halb sentimentalen Volksliedes behandelt, so blieb er damit der ursprünglichen Tendenz des zweiten Satzes am meisten treu, während Mozart ein ausgeführtes Adagio in Geltung brachte, welches vielmehr den idealistischen Charakter des ersten Satzes, nur in mehr lyrischer Auffassung, wiederholte. Hierin schlossen sich die spätern Meister fast allesammt an Mozart, so daß die frühere Bestimmung des zweiten Satzes, nämlich eine einfache, getragene Liederweise wiederzugeben, ganz und gar verwischt wurde. Der dritte Satz, der Menuett, wurde bis gegen die neuere Zeit hin als der einzige Rest eines wirklichen und förmlichen Tanzstückes in der Symphonie beibehalten. Denn die Menuette in Mozarts und Haydns Symphonien z. B. ahmen nicht

bloß den Charakter des gleichnamigen Tanzstückes nach, sondern sind meist ganz auf den Tanz berechnet und wurden auch als Tanzmusik benutzt. Dabei geschah es zugleich, daß die ursprünglich rein französisch-nationale Form des Menuett von jenen deutschen Meistern zu einer eigenthümlich deutschen umgebildet wurde, ebenso wie Boccherini den Menuett ganz im Geiste der italienischen Nationaltänze bearbeitete, so daß man sagen kann, der Menuett — überhaupt die merkwürdigste und bildungsfähigste aller Tanzmusikformen — sey ein Eigenthum sowohl des deutschen und italienischen, wie des französischen Volksgeistes. Erst Beethoven fand den schlichten Menuett nicht mehr zureichend für seine Gedankenfülle, für seinen Drang nach weit ausgreifenden, breit angelegten Formen. Durch ihn brach das kunstvoller und reicher gebaute Scherzo als dritter Satz an der Stelle des Menuett sich Bahn; allein so unübertrefflich anmuthig, naiv, humoristisch die Beethoven'schen Scherzos auch immerhin sind, schwand doch mit ihnen das letzte Ueberbleibsel eines volksthümlichen Tanzstückes aus der Symphonie. Beethovens Nachfolger gingen noch weiter. Spohr suchte das Scherzo mit sentimentaler

Grazie, Onslow mit barocken Gegenſätzen, Mendelsſohn mit einer ſprudelnden Fülle geiſtreicher Wendungen auszuſtatten. Dieſe und viele andere Meiſter leiſteten dabei in ihrer Art Vortreffliches, aber von der volksthümlichen Grundform des dritten Satzes kam man immer weiter ab. Und doch war gerade dieſer Menuett, den die alten Wiener Meiſter in ſo tauſendfältig verſchiedener Art unermüdlich bearbeiteten, ein weſentliches und unerſetzliches Vermittelungsglied geweſen, durch welches das große Publikum zu den höhern Gattungen des Inſtrumentalſatzes hingezogen wurde. Es war gleichſam die Conceſſion, welche die alten Tonſetzer dem Volke machten, indem ſie im dritten Satze ganz in ſeiner Weiſe mit ihm ſprachen, damit es nun auch in den übrigen Sätzen des ernſten Symphoniewerks dem tiefern Gedankengang eine aufopfernde Achtſamkeit ſchenken möge. Und ſo geſchah es in der That.

Das Rondo, welches aus den alten Allemanden, Gigen u. ſ. w. hervorging, wirkte gleichfalls lange Zeit ganz beſonders mit zur Aufnahme und Verarbeitung des Volksliedes, des nationalen Tanzes und verwandter Motive in der Symphonie und Sonate.

Man legte dem Schlußſatz die Grundmelodie des franzöſiſchen Rondo, der ſüdländiſchen Romanze, der Siciliana, der Polonaiſe, wie des deutſchen Liedes unter. Allein in dem Maße als man davon abkam, die Symphonie als einen bloßen Complex von vier verwandten Tonſätzen (Mozart-Haydn'ſche Periode) zu faſſen, vielmehr dieſelbe als eine organiſche, in dramatiſcher Steigerung ſich entfaltende Einheit (Beethoven) betrachtete, fiel auch mehr und mehr der Beruf des Schlußſatzes weg, der Träger einer volksthümlichen Melodie zu ſeyn. Denn während das Rondo früher, ſeinem Urſprunge aus einem nationalen Tanzſtücke getreu, meiſt den heitern, leichten Charakter trug, ſuchte man von nun an den Höhepunkt dramatiſcher Wirkung in dem Schlußſatze zu erreichen.

Dies iſt ein ſehr einleuchtender Fortſchritt, den die höhere Inſtrumentalmuſik durch Beethoven gewonnen, allein eben ſo einleuchtend iſt es, daß die alte klare, durchſichtige und populäre Sonatenform dadurch ſo ziemlich aufgehoben und ihre Abſtammung von dem Volkslied und dem Tanzſtück vollends unkenntlich gemacht wurde."

Von jenem unſterblichen Verdienſte Haydns, den Volksgeſang und die volksthümliche Tanzweiſe in die erweiterten Formen der Symphonie, des Quartetts und der Sonate wieder aufgenommen zu haben, ging nun auch auf ſeine Nachfolger, auch auf unſern Gyrowetz ein wohlgemeſſenes Maß des Antheiles über.

Das iſt der Schlüſſel zu der erſtaunlichen Popularität aller dieſer Jünger Haydns. Um dieſes einzigen guten Werkes willen ſind ihnen viele Sünden vergeben, auch ihr Rationalismus, auch ihre glatte Formſpielerei, über welcher ihnen manchmal der eigentliche Kern der Muſik abhanden gekommen iſt. Sie konnten langweilig werden und das iſt der ehrliche Gyrowetz häufig geweſen, oberflächlich, und das war er auch nicht ſelten, ſie konnten ſich theilweiſe handwerksmäßig ausſchreiben, auch dies iſt unſerm Gyrowetz zuletzt paſſirt, ſie konnten mit dem Dilettantismus buhlen, ſtatt daß ſie ihn hätten beherrſchen ſollen, und das war für Gyrowetz juſt die größte Klippe; aber eines konnten ſie nicht: — ſie ließen ihre Muſik nicht giftig werden, nicht corrupt und corrumpirend, nicht lüderlich, nicht ſinnlich lüſtern und überreizt, ihre einfältige Muſik konnte nicht ertrinken in jener

blaſirten Vornehmthuerei, worin ſo viele ſpätere Modecomponiſten untergegangen ſind: vor alle dem ſchützte ſie der Geiſt des ſchlichten Volksliedes, in dem ſie ihre Werke aufgebaut. Und auch bloß einzig deßhalb ſpreche ich hier von Gyrowetz, als dem zuletzt Dahingegangenen aus einer Zeit, wo die Muſik noch einfältig ſeyn durfte, ſelbſt dann, wenn ſie in alle Schichten der Geſellſchaft durchdringen wollte.

In neuerer Zeit haben große Meiſter, weit größere als der beſcheidene Gyrowetz, verſucht, die Tonkunſt im ächt volksthümlichen und nationalen Geiſte zu reformiren. In der einfachen Liedesform, im vierſtimmigen Geſang drangen ſie durch mit dieſer edeln Tendenz, ſie wurden populär: im kunſtreicheren Inſtrumentalſatze nicht. Seit den Tagen, wo die alte Wiener Tonſchule mit Gyrowetz abſchloß, iſt die Inſtrumentalmuſik, welche zu den Maſſen, und in die weiteren Kreiſe des Dilettantismus eindringt, von Tag zu Tag flacher und corrumpirter geworden. Was half es, daß nachher ſo hohe Meiſter und Muſter, wie Beethoven, wie Spohr und Mendelsſohn, die inſtrumentale Kunſt nach allen Tiefen und Höhen erweiterten, das große Publikum begriff ſie nicht,

und auf jene äſthetiſch geringe, aber culturgeſchichtlich unendlich wichtige Muſik, auf jene tauſend kleinen Werke für das Haus, für die Schule, für den Tanzſaal, für den Kriegsdienſt und die Parade, welche von den größeren Künſtlern verachtet, dennoch zumeiſt maßgebend für die allgemeine muſikaliſche Bildung werden, hatten ſie keinen Einfluß. Die populäre Inſtrumentalmuſik iſt ſeit den Tagen von Pleyel und Gyrowetz in eben dem Grade ungeſund und nichtsnutzig geworden, als das Lied und der vierſtimmige Geſang ſich geläutert und zu einer der reinſten Blüthen des nationalen Geiſtes entfaltet hat.

Die Strafe dafür iſt nicht ausgeblieben. Zu geſchweigen des Nachtheiles, der dem Gemüthsleben und der Sittlichkeit der Nation aus dieſem Verfalle erwachſen iſt, wurde der Einfluß der deutſchen Inſtrumentalmuſik nach außen zum großen Theile gebrochen. Wo wir früher Tribut erhoben, da ſind wir jetzt tributpflichtig geworden. Gyrowetz iſt in der ſtolzen Reihe deutſcher Tonkünſtler nur ein ſehr kleiner Meiſter und doch beherrſchten ſeine Werke ehedem in Paris und London den muſikaliſchen Markt. Ein Pariſer Muſikverleger (Imbault) kaufte den ganzen

Verlag der Gyrowetz'schen Arbeiten an sich. Aehnlich hatte unter den Zeitgenossen Rosetti und Neubauer, ähnlich Pleyel in Paris den günstigsten Boden zur Predigt ihres gemüthlichen Evangeliums deutscher Tonkunst gefunden. In London wurde Gyrowetz gefeiert wie vordem Pleyel, Haydn und Händel, wie nachgehends Weber und Mendelssohn. Er war, wie gesagt, nur ein kleiner Meister und doch beugte sich das Ausland nicht etwa vor seinem Genius, sondern vor der unwiderstehlichen Macht einer volksthümlichen deutschen Musik, die bei ihm von größeren Vorbildern herüberhallte.

Dieser Einfluß deutscher Instrumentalmusik auf das Ausland setzte sich bei den späteren großen Meistern freilich in den eigentlichen Künstlerkreisen fort und so finden wir, daß auch heute noch im Conservatorium zu Paris die Symphonien Beethovens und Mendelssohns mit Eifer gepflegt werden. Dagegen sind wir jetzt unendlich weit davon entfernt, daß unsere Instrumentalmusik in Frankreich noch *populär* wäre wie ehedem. Sie ist in der Regel nur ein Objekt für Kenner, ein Gegenstand gelehrten Studiums, oder gar — einer großartigen Prahlerei. Kein Mensch in

Paris denkt mehr daran, Salonsmuſik, Tanzmuſik, Militärmuſik aus Deutſchland zu holen; wir müſſen dagegen die Schmach erleben, daß unſer Dilettantismus vielfach nur von den Broſamen ſich ſättigt, die von dem Tiſche der Pariſer Muſiker und der italieniſchen Opernſchreiber abfallen. Es iſt ein ſchlechter Beweis für den materiellen wie für den intellektuellen Wohlſtand eines Volkes, wenn es da fremde Waaren mit ſchwerem Verluſte einführt, wo es früher die eigenen Produkte mit gutem Gewinne ausgeführt hat.

Wenn wir nun finden, daß ein an ſich ſo beſcheidenes Talent, wie Gyrowetz, doch ſeiner Zeit ſo ausgedehnte Erfolge erringen konnte, dann kommen wir von ſelbſt zu dem Gedanken, daß es uns nicht ſowohl an tüchtigen Männern fehle, als an der rechten Art, die Sache anzupacken. Was hat denn Gyrowetz geſchrieben? Ganze Dutzende von Symphonien, ganze Dutzende von Quartetten und Quintetten, Dutzende von Liederſpielen und weiter eben nichts. Er beſchränkte ſich auf einen engen Kreis, hier war er zu Hauſe, hier fühlte er ſich ſicher, hier ward er erſtaunlich produktiv. Unſere Muſiker produciren in

allem etwas; Gyrowetz in wenigem vieles. Er war kein sonderlicher Techniker, er hat oft große Schnitzer gemacht, wie er durchschnittlich wohl recht leichtfertig gewesen ist, aber trotzdem müssen wir die Sicherheit und Selbstgewißheit bewundern, mit welcher er so leicht und leichtfertig zu arbeiten weiß. In seiner oberflächlichen Technik war er durch die Concentrirung seines Talentes so ganz und gar Herr und Meister, daß er nicht nur sich selbst, sondern auch die Kritik betrügen konnte, denn seine Technik nimmt sich dadurch — aus einiger Entfernung — ganz wie eine solide aus. Vieles hat er nicht gewußt und nicht verstanden, was alles ganz ordinäre Musikanten jetzt viel besser wissen als er; aber eines hat er wenigstens gewußt — was Musik ist, und das wissen jetzt viele unserer tüchtigsten Meister nicht mehr. Sie wollen in Tönen dichten und malen und schauspielern, nur nicht schlechtweg Musik machen.

In einer „Symphonie phantastique“ will uns Berlioz das Leben eines Künstlers durch bloße Orchestermusik zeichnen. Beim vierten Satz („Marche au supplice“) soll sich der Hörer laut Vorschrift des Programmes Folgendes denken:

„Der Künſtler wird inne, daß ſeine Liebe unverſtanden geblieben; er vergiftet ſich mit Opium. Die Doſis iſt aber zu ſchwach; ſtatt ihn zu tödten, verſenkt ſie ihn in einen Schlaf, den die ſchrecklichſten Träume begleiten. Er träumt, daß er ſeine Geliebte getödtet habe, daß er verurtheilt, daß er zum Schaffot geführt werde und — daß er ſeiner eigenen Hinrichtung beiwohne — ꝛc.“

Zur Buße für ſolche „Symphonies phantastiques“ wird vielleicht Herr Hektor Berlioz dereinſt im Fegefeuer dazu verdammt werden, fünfundzwanzig Symphonien von Gyrowetz aus den Orcheſterſtimmen in Partitur zu ſchreiben, und ſo weiter aufſteigend Pleyel und die übrigen zu traktiren, bis er zuletzt zu Mozart und Haydn hinaufkommt, wo er dann erkennen wird, daß diejenige Inſtrumentalmuſik die beſte iſt, bei welcher man ſich — im Sinne von Berlioz — gar nichts denken kann.

Der Verfall und die Verflachung der Wiener Tonſchule war bei Gyrowetz bereits eine vollendete Thatſache, und doch wußte er noch den alten Einfluß ſeiner Vorbilder in Deutſchland und im Auslande zu bewahren. So mächtig war die bewegende

Kraft, welche Haydn dem deutſchen Inſtrumentalſatze eingepflanzt, und doch war dieſe bewegende Kraft ein ſo gar einfaches kleines Ding geweſen. Auch Kalkbrenner, welcher Gyrowetz nur um wenige Wochen im Tode vorangegangen, gehörte zu den äußerſten Ausläufern und zu den Verflachern der Wiener Tonſchule. Aber wie ganz anders ſteht er ſchon da neben Gyrowetz! Jene bewegende Kraft war ihm bereits ganz abhanden gekommen, das volksthümliche Element verloren gegangen, nur die Formen und Formeln geblieben; er bildete ſie weit reicher, weit glänzender aus als Gyrowetz, er ſpitzte ſie aufs äußerſte zu, die Seele ſeines Weſens war das, was die Philologen elegantia nennen, er ſprach das reinſte ciceronianiſche Latein auf dem Klavier, er war auch weit weniger trivial, weit modiſcher, weit gefälliger als der mitunter etwas zopfige Gyrowetz, und doch war er nur ein Salonvirtuoſe und iſt niemals ins Volk gedrungen. Er lebte und wirkte in Paris, er war gefeiert bei den Franzoſen, und doch hat er keinen Sieg für die deutſche Tonkunſt in Frankreich erfochten, im Gegentheil: er hat dazu beigetragen, daß wir die Oberherrſchaft in der inſtrumentalen Kunſt

im Auslande verloren haben. Dieſer Gegenſatz der zwei gleichzeitig verſtorbenen Meiſter fordert wohl zum Nachdenken auf und in Erinnerung an jene bewegende Kraft des Volksliedes im Inſtrumentalſatze ſtellen wir die Sache den Muſikern anheim zur mehreren Erwägung.

Wer im Gegenſatz zu Gyrowetz, der in ſeinen ſpäteren Produktionen bereits die Abgelebtheit der Wiener Tonſchule charakteriſirt, einen noch vollauf jugendlichen, in den Formeln der Schule noch nicht befangenen Jünger Haydns kennen lernen will, der ſtudire die größeren Inſtrumentalwerke des Antonio Roſetti.

Nach Abſtammung und Sinnesart ein Deutſcher, hat Anton Rösler aus einer Künſtlergrille den italieniſchen Namen Roſetti angenommen, und doch laſſen uns ſeine Werke dieſe Grille faſt wie ein Symbol erſcheinen. Alles Süße, Milde, Sangreiche des Epikers Haydn ſucht Roſetti in einen heiteren Erguß inſtrumentaler Lyrik umzugeſtalten. Sein Grundcharakter iſt holde, innige, jugendliche Weiblichkeit. Wo er den Ton der Klage und des Schmerzes anſtimmt, ſcheint es ihm nie recht ernſt zu ſeyn, und

der Schalk lauert dahinter. Seine Technik hat noch durchaus nicht das ſchablonenhafte, das langweilige conventionelle Formenweſen der ſpäteren Schüler Haydns. Sein Periodenbau iſt vielmehr oft ſo kurz zuſammengepackt, daß er an Haydns früheſte Periode erinnert, wo man noch zufrieden war, wenn ein melodiſcher Satz in vier bis ſechs Takten ſich abſchloß. Er iſt der deutſche Boccherini. Er ſtarb frühe, noch bevor die politiſchen, ſocialen und künſtleriſchen Folgen der franzöſiſchen Revolution über Deutſchland hereinbrachen. In dieſer Zeit des Kampfes mußte der vordem ſo gefeierte harmloſe, ſinnige Sänger vergeſſen werden. Ich ſpreche nicht von den Verſuchen Roſetti's im Oratorienſtyle, noch von ſeiner Concertmuſik für Soloinſtrumente, die der Mode und dem Zeitgeſchmack verfallen iſt, noch von ſeinen Quartetten, die, faſt auf die vorhaydn'ſche Schreibart zurückgehend, zu arm und dürftig ſind für unſere mit Recht geſteigerten Anforderungen: aber ſeine größeren Symphonien halte ich für Meiſterſtücke in ihrer Art, und bin überzeugt, daß dieſe keuſchen, im vollſten Sinne liebenswürdigen Tondichtungen weit mehr als die Werke irgend eines andern der hier geſchilderten

Schüler Haydns geeignet wären, auch die Gegenwart noch freundlich und herzlich anzusprechen. Es haben diese Symphonien durchaus nichts mit der handwerksmäßigen Schablonenarbeit gemein, die uns bei Pleyel und Gyrowetz so häufig abstößt. Sie sind vielmehr selbständige Versuche, das lyrische Element durchweg und in aller Fülle der Anmuth dem ernsten Symphoniensatze zu gewinnen, originell instrumentirt, sangbar in der Stimmführung und oft durch allerlei geistvolle harmonische Feinheiten überraschend. Viele Werke dieser Art hätte Rosetti nicht schreiben können, ohne sich zu wiederholen, darum war es gut, daß er im besten Mannesalter gestorben ist.

Namentlich achtete ich es als einen großen Gewinn für unsere musikalische Erziehung, wenn man die besseren und reicheren Arbeiten Rosetti's zur Ausbildung unserer Jugend wieder nutzbar machte. Denn seine Tondichtung ist oft eine wahre Kinderpoesie. In ihrer Reinheit und anmuthigen Einfalt muß sie ein unverfälschtes jugendliches Gemüth vor allen fesseln. Mit welchen krankhaften, frivolen, überreizenden musikalischen Produkten einer zerrissenen, von giftigen Stoffen zersetzten Zeitstimmung führen dagegen unsere

meiſten Muſiklehrer, die eben bloße Muſikanten und keine Pädagogen ſind, die Jugend in das Heiligthum der Kunſt ein!

Roſetti copirte Haydn mitunter abſichtlich, wie das faſt alle ſeine Richtungsgenoſſen gethan, und jedenfalls ſtand er dieſem Vorbild an Zartheit der Empfindung und Feinheit des Ausdruckes näher als andere bekanntere Schüler, die des Meiſters Art ſo recht handwerksmäßig im Griff hatten. Das gilt namentlich von Pleyel, der in Haydn'ſcher Manier, wie man ſagt, dem Teufel ein Ohr abſchrieb, und mit Werken, in denen Haydns Formalismus, nicht aber Haydns Geiſt herrſchte, ganz Deutſchland, ja halb Europa Jahrzehnte lang überſchwemmte.

Wenn Pleyel zuletzt den Styl Haydns nachahmte, wie der Kammerdiener die Manieren ſeines Herrn, und Haydn ſich dadurch geſchmeichelt fühlte und den federfertigſten Schüler auch für ſeinen beſten Schüler erklärte, ſo iſt dieſes Urtheil freilich ſehr menſchlich, aber es darf den Kunſtrichter nicht irre machen. Und es fiel für jenes Lob eine ſchwere Rache auf Haydns Haupt zurück, denn gerade die fabrikartige Nachahmung, wie ſie Pleyel betrieben, brachte die edlen

Haydn'ſchen Formen in Verruf. Man ließ das Original die Schwächen der Copie entgelten und fand zuletzt den ganzen Styl hölzern und abgedroſchen, wo doch nur der Famulus Wagner des großen Meiſters hölzern und abgedroſchen geworden war.

Roſetti iſt in ſeinen kleineren Arbeiten oft techniſch viel ſchwächer als Pleyel, aber er war kein lederner Philiſter, wie dieſer es zuletzt geworden, darum ſteht er auch in der Technik ſeiner größeren, eigenen und ganzen Werke doch wieder weit höher als Pleyel.

Pleyel hatte drei Perioden in ſeiner künſtleriſchen Entwickelung. Seinen Ruhm gründete er durch Werke, die er größtentheils vor dem dreißigſten Lebensjahre verfaßte. Damals gehörte er noch ganz der Schule Haydns an, nicht blos in den techniſchen Wendungen der Schreibart, ſondern auch im äſthetiſchen Maß, in der Zucht der Schule. Wie ein Schriftſteller, der ſeinem Namen erſt Autorität ſchaffen muß, Doctors- und Profeſſors- und Geheimeraths-titel, ſeine Ritterſchaft von Orden und ſeine Mitgliedſchaft von Akademien und Societäten auf dem Titelblatt ſeiner Bücher anbringt, ſo ſchreibt ſich Pleyel vor ſeinen Quartetten einfach und doch nicht

minder ſtolz: „élève de Haydn.“ Dieſe Werke ſind zierlich, anmuthig, friſch, ſie zeigen die Liebenswürdigkeit der Haydn'ſchen Schule in noch einſchmeichelnderen Zügen, als wir ſie bei Haydn ſelbſt finden, freilich aber auch mit minderer Tiefe der Gedanken. Eine Thatſache charakteriſirt dieſe Werke: Pleyel drang mit ihnen in Italien durch, er machte die Haydn'ſche Schule bei den Italienern populär. Sein berühmtes Quintett in F moll erinnert im erſten Satze an den einfach edlen und doch auch großen tragiſchen Styl, in welchem Sacchini mehrere ſeiner beſten Opernſätze geſchrieben hat; es ſteht dabei freilich niedriger im Punkte der Originalität, aber höher in der reinlichen, durchſichtigen, harmoniſchen Architektonik des Satzes. So ſind auch unter den erſten acht Symphonien Pleyels wahre Perlen einer friſchen, zierlichen, im heiteren Spiele einer fruchtbaren Phantaſie aus einem Guſſe geſchaffenen Inſtrumentalmuſik. In den Geigenſtimmen quillt Geſang gleich dem eines Cimaroſa und Paeſiello. Aber faſt mit jeder ſpäteren Symphonie wird es ſchon bedenklicher. Etwa die zwei nächſten Dutzend — denn Pleyels Werke muß man nach Dutzenden zählen

— zeigen diese guten Eigenschaften noch in überwiegendem Maße; aber die Formen werden schon breiter, ohne daß der Inhalt tiefer würde. Der Stempel der Manier ist schon deutlich gegeben.

Der Componist geht mit raschen Schritten in seine zweite Periode über. Seine Kammermusik wird eine Concert- und Virtuosenmusik. Er verdirbt seine besten Gedanken durch jene endlosen trivialen Läufe, Schnörkel und Kadenzen, die uns namentlich in seinen Klavierwerken mit Recht so unausstehlich geworden sind. Man bedauert um der einzelnen anmuthigen Perioden willen, die von diesen Schling- und Wucherpflanzen der Musikantentechnik erstickt werden, daß man nicht — mit dem Pfarrer im Don Quixote zu reden — etwas Rhabarber anwenden kann, um die überflüssigen Coloraturen gelind abzuführen. Es blieben dann noch immer ganz nette Musikstücke übrig. Den Fachmusikern jener Zeit wird freilich die Sache ganz anders vorgekommen seyn — hat sich doch selbst Mozart in seinen Klaviersachen manchmal etwas hineinlocken lassen in solches leidige, der Zeit verfallene, Läufe- und Trillerwerk. Man wird gemeint haben, um mit einem

bezeichnend einfältigen Ausdruck unſerer heutigen Muſiker zu reden, es ſeyen dieſe complicirteren, von Noten geſchwärzten, techniſch ſchwerer ſpielbaren Partituren doch „muſikaliſch intereſſanter", als die früheren einfachen Arbeiten, die jeder Dilettant geigen konnte. Wie wenn muſikaliſch intereſſant ſeyn könnte, was äſthetiſch verwerflich iſt, — eine bloße Formſpielerei ohne innere Nothwendigkeit! Muſikaliſch intereſſant iſt, wenn man mit wenig Mitteln großes wirkt, nicht umgekehrt wenig mit einem ungeheuern Aufwand von Mitteln. Pleyel ſtand in dieſer zweiten Periode im Mittagspunkte ſeines Ruhmes. Er beherrſchte das Concert, wie Kotzebue das Theater. Die große Maſſe ſchätzte ihn eine Weile ſelbſt höher als einen Mozart und Haydn. Schon war Pleyel zu dem bedenklichen Ruhme gekommen, ein Modecomponiſt zu ſeyn. Die Haydn'ſche Schule machte in ſeinen leichten Werken die Reiſe um die Welt, die Engländer importirten Pleyel'ſche Muſik in ihre Colonien jenſeit des Aequators. Aber 1796 erzeigte man Pleyel auch ſchon die etwas zweideutige Ehre, in Paris ſeinen Namen als den eines Componiſten zweiten Ranges, der ſich um

die Verherrlichung der Nationalfeste der Republik verdient gemacht, öffentlich zu proclamiren.

Man hat gesagt, Pleyel sey daran zu Grunde gegangen, daß er dem Dilettantismus dienstbar geworden. Es fragt sich aber, was man unter Dilettantismus versteht. Sind Dilettanten die gebildeten Kenner und Freunde der Musik, dann ist Pleyel in der That nur so lange ein ächter Musiker gewesen, als er für diese Dilettanten schrieb. Begreift man aber unter Dilettanten diejenigen Musikanten, welche von der ästhetischen und historischen Grundlage ihrer Kunst nichts verstehen und nichts verstehen wollen und lediglich auf das Technische handwerksmäßig losarbeiten, dann ist Pleyel allerdings durch diesen ästhetischen Dilettantismus, nämlich durch das Musikantenthum zu Grunde gegangen. Das wurde klar in seiner dritten Periode, wo er sich dann blos noch in einem todten technischen Formelwesen bewegte und schließlich dem schlechten Dilettantismus nach beiden Seiten verfiel, dem technischen wie dem ästhetischen. Sein Ausgang ist eine Warnung für die modernen Musiker, die ihn verachten, und doch denselben Weg gehen, den er

gegangen, die aber aus seinen früheren Werken noch gar viel Tüchtiges lernen können, wofern sie genug Geist und ästhetische Bildung besitzen, um auch nur Pleyels Op. 1 historisch zu verstehen, sechs allerliebste Quartette voll Anmuth und Klarheit, und so naiv, wie sie heute bei allem Glanze des modernen Machwerks Keiner mehr schreiben kann.

Man versuche nur einmal die ältesten Quartette und Symphonien Pleyel's wieder zu spielen; man wird dann sehen, wie viel unsere Zeit wieder abgelegt hat von den Vorurtheilen der romantischen Schule, die jene Werke in Acht und Bann gethan, und wird fast glauben, daß dieselben durch's Liegen besser geworden seyen wie die Winterbirnen.

Als eine Originalfigur erscheint in unserer Gruppe Paul Wranitzky. Er nimmt als Instrumentalcomponist ungefähr dieselbe Stelle ein, welche Wenzel Müller unter den dramatischen Tonsetzern behauptet. Der Ton der Wiener Lokalposse hat er mit großer Gewandtheit nicht bloß auf die niederen Gattungen des Instrumentalsatzes, sondern selbst auf Symphonie und Quartett übertragen!

Unser Zeitalter, welches die Symphonie fast nur

im Geiſte Beethoven'ſcher und Mendelsſohn'ſcher Idealität zu faſſen gewohnt iſt, mag ſchwer begreifen, wie man auch den leibhaftigen Hanswurſt in die Symphonie bringen könne. Und doch hat dies Wranitzky gethan. Dieſer Mißbrauch, den er mit der Luſt am Volksgeſang getrieben, zeigt uns aber wieder, wie tief die ganze Mozart-Haydn'ſche Schule ihre Wurzeln in der volksthümlichen Sangesweiſe getrieben hatte. Wranitzky merkte es gar nicht, welch ſchneidender Widerſpruch darin lag, jene natürliche Einfalt und grobe Komik des niederſten Volkstones, die eigentliche Bänkelſängerei, zur durchgehenden Grundſtimmung einer Symphonie zu machen! Etwas ganz anderes iſt es, dieſen Ton in ſolchen Werken gelegentlich einmal leiſe anklingen zu laſſen; das hat nicht nur Haydn, das hat ſelbſt Beethoven im überſprudelnden Humor manchmal gethan. Wranitzky dagegen bietet in den Tondichtungen höheren Styls durchweg Pumpernickel. Als hiſtoriſch denkwürdig iſt aber dieſe Thatſache ſcharf zu betonen, daß hier das volksthümliche Element bis zu ſolcher Ungebühr in den Inſtrumentalſatz eingedrungen iſt.

Ein Quartett, eine Symphonie kann nicht wohl

bloßes Lokalstück seyn; Wranitzky aber hat immer blos als ächter Oesterreicher für Oesterreicher geschrieben. Nicht nur die zartere volksthümliche Gemüthlichkeit, sondern auch den plumpen Kasperlhumor, die breite, weiche, mit sich selbst tändelnde Gutherzigkeit seiner Landsleute strebt er in den Instrumentalwerken wie in seinen Opern als stete Grundfärbung festzuhalten. Dadurch hat er so glänzendes, aber auch so schnell verhalltes Lob geerntet, namentlich in Oesterreich. Von der sinnigen Zartheit, mit welcher Haydn in Rondo's und Menuetts ähnliche lokal volksthümliche Elemente zu verklären weiß, findet sich bei Wranitzky keine Spur; er ist derber Naturalist und führt stets einen breiten Pinsel, der dann bei seiner erstaunlich großen und, wie es scheint sehr flüchtigen Produktivität, weit seltener den frischen markigen Ton eines ächten Kunstwerkes für's Volk treffen mag, als er zu platter Darstellung der Alltäglichkeit herabsinkt, wie denn der Meister auch nicht selten eine ganz ernsthaft musikalische Periode so recht in toller Wienerischer Lustigkeit durch die wunderbarste Gassenhauermelodie unterbrechen läßt.

Wranitzky hat nebenbei eine ziemlich große Zahl

Opern componirt, und zu unſerer Großväter Zeit paradirte ſein Oberon auf allen deutſchen Bühnen. Wenn wir dieſen Oberon vergleichen mit dem Weber'ſchen, der ihn raſch in die Vergeſſenheit geſtoßen hat, dann geht uns erſt recht ein Licht auf, wie wenig dieſe breite, behagliche und ſpaßhafte Wiener Muſik zu der Romantik der Oper paßte. Ja die Wranitzky'ſchen Opern wollen uns überhaupt heutzutage ſo wenig mehr anmuthen, daß wir ſelbſt dann, wenn wir uns mit größter Selbſtentäußerung auf den hiſtoriſchen Standpunkt jener Tage zurückverſetzen, kaum begreifen, wie dieſelben ein Publikum zu entzücken vermochten, das bereits an Gluck, Mozart und den großen Italienern ſich erbaut und durch ihre hohen Ideale zur äſthetiſchen Mündigkeit erhoben hatte. So allgewaltig wirkte eben doch der Zauber des damals neu gewonnenen volksthümlichen Elementes, daß man ihm ſelbſt da nicht widerſtehen konnte, wo ein wirklicher Mißbrauch damit getrieben war.

Darin aber liegt der große Unterſchied zwiſchen Wenzel Müllers und Wranitzky's dramatiſchen Werken, daß Müllers Poſſen nichts weiter ſeyn wollen, als ergötzliche Bänkelſängerei, während Wranitzky's

Bühnenarbeiten zum Theil ſich anlaſſen, als müßten ſie große, wohl gar romantiſche Opern heißen, da ſie doch in der That nichts weiter ſind als bloſe Bänkelſängereien. Darum hören wir heute Wenzel Müllers Poſſen immer noch mit Vergnügen, während uns Wranitzky's Opern ganz ungenießbar geworden ſind. Durch Wranitzky's wie durch Haydns dramatiſche Leiſtungen wird es uns erſt recht klar, daß dieſer große Meiſter ſammt ſeinen Schülern zur Oper eigentlich nicht berufen geweſen. Gar wohl gelang es ihnen, ihre Subjektivität in der reichen Sangesfülle zarter und tiefer Lyrik auszuſtrömen, gar wohl dieſelbe in dem breiten, klaren Strome klaſſiſcher Epik objektiv zu ſpiegeln, doch nimmer vermochten oder trachteten ſie, die höhere, auch das individuellſte durchdringende Objektivität des ächt dramatiſchen Styles zu erreichen. Etwas vom Bänkelſänger oder vom Philiſter klebt immer auch den beſten Opern der Schüler an. Und ſollte gleich Text und lokales Kolorit alle nervenberauſchende Pracht, allen göttlich trunkenen Aufſchwung der gluthvollſten Romantik heiſchen: jegliche Note wird uns dennoch mit unerbittlichem Nachdruck daran gemahnen, daß wir nicht

in dem wunderbaren, farbenbunten, romantiſchen Mährchenwald, ſondern recht eigentlich mitten in Wien uns befinden. Nun aber vergleiche man die beiden großen Dramatiker jener Zeit, Gluck und Mozart, mit jenen Epikern und Lyrikern des Inſtrumentalſatzes und laſſe ſich bezaubern von den lebenswarmen charakteriſtiſchen Farbentönen in der Iphigenia, in der Armida, im Don Juan! Anerkennenswerth iſt es aber, daß dieſe Inſtrumentalcomponiſten zum größten Theile ihrer ſchwachen Seite ſich recht wohl bewußt waren und ſich ſelbſt zu beſchränken wußten. So ließ ſich Gyrowetz klüglich blos auf kleine Liederſpiele ein, Haydn blieb meiſt gar bei der Marionettenoper ſtehen, und eine ganze Zeit ſeiner Schüler hat nicht einmal den Verſuch im Opernſtyl gewagt.

Ein künſtleriſcher Zwillingsbruder des betriebſamen Pleyel war Franz Anton Hoffmeiſter. Beide fingen als Muſiker an und hörten als Muſikalienhändler auf.

Hoffmeiſter ſchrieb eine Unzahl kleiner Sächelchen, die den Dilettanten angenehm waren, wie er ſelber dann auch die Tondichtung als ein halber Dilettant

behandelte. Er bildet recht eigentlich den Uebergang zu jenen modernen Musikern, die ihr Talent mit allerhand kleinen Modewaaren hausiren gehen lassen. Er zeigt uns, wie es möglich war, daß so kurze Frist nach dem Zeitpunkte, wo der Dilettantismus erst als kunstgeschichtliche Macht in die Musik eingetreten war, fast die ganze Tonkunst sich auflösen konnte in eitel Dilettantenwerk.

In seiner Jugend war er Rechtsgelehrter, im Alter Kaufmann, zwischen beiden mitten inne lag der Musiker, aber nicht die innere Beschaffenheit seiner Werke, sondern ihre ungeheure Anzahl macht es, daß man ihn den Künstlern und nicht blos den Liebhabern beizuzählen pflegt. Rosetti und Wranitzky brachten in der Regel das beste Werk zu Stande, wenn sie ihre ganze Kraft zu dem vollen Ernst einer durchgearbeiteteren Tondichtung zusammenrafften, wie dann selbst der letztere von seinem Bänkelsängertone sich aufgeschwungen hat zu dem höheren Style eines wirklich berauschenden Massenjubels in seiner großen Symphonie für die Krönungsfeier Franz II. Bei Hoffmeister findet gerade das Umgekehrte statt. Seine größeren Symphonien sind augenscheinlich mühsam

gemacht, bald von Mozart oder Haydn einen Gedanken, eine Form borgend, bald herabsinkend zu einer im pathetischen Style ihm vorzugsweise eigenen Charakterlosigkeit. Dagegen hat er kleinere Orchesterwerke aller Art, Solostücke für jedwedes Instrument mit flüchtigem Pinsel hingeworfen, die sich mitunter durch ihre frische Beweglichkeit eigenthümlich auszeichnen.

Der alte Hoffmeister soll ein strenger, exemplarisch rechtschaffener Mann gewesen seyn, aber ich glaube, seine Manen werden mir nicht zürnen, wenn ich ihm vorzugsweise die Meisterschaft zuerkennen möchte in dem gedankenlosen Leichtsinn, mit welchem er über den künstlerischen Inhalt der Composition hinausging, während er den mechanischen Theil des Componirens mit wahrhaft geschäftsmäßigem Fleiß betrieben hat. Hieraus wird dann auch die ganz ungeheure Produktivität dieses Tonsetzers erst glaublich und erklärlich. Der rastlos thätige Mann hat nämlich binnen dreißig und etlichen Jahren, abgesehen davon, daß er als Kapellmeister fungirte, zwei große Musikalienhandlungen gründete und denselben mit ausdauerndem Fleiße vorstand, neben acht Opern, vielen Kirchensachen, einer bedeutenden Menge großer und kleiner

Symphonien, Quartetten, Klavierstücke u. s. w. — für obligate Flöte allein 156 Quartetten, 96 Duetten, 44 Trios, 30 Concerte und 18 Quintette geschrieben!

Daraus mag man ersehen, wie erstaunlich groß die Schöpfungskraft und Lust dieser Zeit in den verschiedenen Zweigen des Instrumentalsatzes gewesen ist. Und obendrein hat, Haydns gar nicht einmal zu gedenken, Ignaz Pleyel in der zahllosen Schaar seiner Instrumentalwerke den Hoffmeister'schen Reichthum mindestens um das Dreifache überboten, Gyrowetz vielleicht um das Doppelte! Solch übergroße Fülle des Schaffens, solch nimmer rastender Drang zu Gunsten einer einzigen Gattung, der doch auch in der Empfänglichkeit des damaligen Publikums von vornherein einen Anhalt mußte gefunden haben, führte zwar allmählig zur Veräußerlichung und Verflachung, zu handwerksmäßigem Betrieb, so daß die Wiener Schule in ihren jüngeren Sprößlingen in der angelernten Technik erstarrte, allein er bekundet auch aufs schlagendste, welch unläugbarer, tief gegründeter Beruf zur Instrumentalmusik jener Periode eingeboren war, und weist uns zurück auf dieselbe, als die

reichſten Quellen bergend, wenn es gilt, die moderne inſtrumentale Kunſt in ihrer hiſtoriſchen Entwicklung zu ſtudiren.

Als Schlußfigur in unſerer Gruppe der göttlichen Philiſter ſtehe ein gar wunderlicher Heiliger: Franz Neubauer. Während die Genoſſen ſeiner Richtung meiſt exemplariſch rechtſchaffene Leute und geſetzte ruhige Bürger waren, bildet er ſchon den Uebergang zu jenem modernen Künſtlerthum, bei welchem etwas ſociale Verkommenheit als ein Wahrzeichen der Genialität vorausgeſetzt wird. Der Philiſter kämpft in ihm mit dem genial lüderlichen fahrenden Kunſtproletarier. Von ſtets überſprudelnden, alles Maß und alle Schranke zerſprengenden Künſtlerlaunen beſeſſen, hat er ſich halb zu Tode componirt und halb zu Tode getrunken. Pleyel, obgleich er zehnmal mehr ſchrieb als Neubauer, componirte ſich nicht zu Tod, ſondern blos zum reichen Mann. Gewaltige Blitze des ächten Genius flammen hier und da auf in Neubauers Werken, aber zumeiſt nur, um alsbald in gedankenloſer Trivialität oder in wüſter Unordnung zu erlöſchen. Es iſt ihm mitunter gelungen, Gedanken in Töne zu faſſen, kühn heranbrauſend,

zornesmuthig, daß sie schier wie eine Weissagung auf Beethoven klingen, und unmittelbar daneben pflanzt sich dann wieder die platteste Alltäglichkeit, welche bis zu dem ABC der musikalischen Grammatik schülerhaft ist. So findet man meist in seinen Symphonien einen vortrefflich gelungenen Satz, alles übrige aber im äußersten Grade mittelmäßig. Man fühlt es da recht, wie der beklagenswerthe Meister die Ausdauer niemals finden konnte, ein in Begeisterung begonnenes Werk auch in Begeisterung zu Ende zu führen. Zum Exempel hat er eine Symphonie in C-moll geschrieben, wo das Finale in C-dur genau den Eindruck macht, als hätte der Componist im Gegensatze zu dem ersten vortrefflichen Mollsatz musikalisch schildern wollen, wie auf einen göttlichen Rausch ein höchst menschlicher Katzenjammer folgt.

Neubauers Werke sind selten geworden, denn wie er seine glücklichsten Gedanken wegwarf, so verschleuderte er auch seine ausgeführten Arbeiten. Gerade die besten sind Manuscript geblieben, viele verloren gegangen. Was im Druck auf uns gekommen ist, gibt kaum ein Bild des ächten Neubauer; denn es

sind meist auf Bestellung gearbeitete, nach dem Bedarf der Verleger zurechtgeschnittene Sachen, in welchen der Componist um so trockener und ärmer erscheint, je weniger sein unsteter Geist bei dem auferlegten äußeren Zwang aus sich herauszugehen vermochte. So existiren namentlich mehrere bei André erschienene Quartette, welche ein wahres Muster klassischer Unordnung und Unsauberkeit in Anlage und Ausführung bieten. Dagegen hat sich eine Anzahl handschriftlicher und gestochener Symphonien erhalten, in welchen unter allerlei Wust wahre Perlen zu finden sind. Wie Neubauer ein Vorläufer des in unsern Tagen so massenhaft angewachsenen proletarischen, vagabundirenden Künstlerthums war, so componirte er auch als ein Proletarier. Was ihm die Noth des Augenblickes abdrängte, das ward geschaffen, im nächsten Augenblicke hatte es der Meister vielleicht selber wieder vergessen. So soll er, da er die Klöster und geistlichen Stifter eine Zeit lang zu Ruhepunkten seines vagabundirenden Lebens ersah, eine große Zahl nicht unbedeutender Kirchencompositionen geschrieben haben. Man sieht also, er war recht eigentlich Gelegenheitsdichter, doch eben nicht im Goethe'schen Sinne des

Worts, sondern in dem traurigen Sinne, wie viele unserer modernen Literaten Gelegenheitsschriftsteller sind. Nicht wenige Compositionen entwarf er auf den Hausfluren und in der qualmigen Atmosphäre von Bier- und Weinschenken; sie athmen dann auch oft genug den Hauch dieses Luftkreises, in dem sie zur Welt gekommen. Als Neubauer in späteren Jahren zu einer gefesteteren Existenz sich durchrang, war sein Körper bereits so tief heruntergebracht, daß er die Frucht der bürgerlichen Consolidirung für seine Kunst nicht mehr ernten konnte. Er starb bereits im dreißigsten Lebensjahre. Während die meisten Genossen seiner Richtung sich einen guten Ruf als gediegene ehrsame Arbeiter erwarben, wenn man sie auch gerade nicht zu den selbständigsten Talenten zählen kann, steht er unter ihnen als der geniale Naturalist, der an allem Ueberfluß hatte, nur nicht an Ausdauer, gediegener Arbeitskraft, geistiger Harmonie. Von dem Lebenslauf seiner künstlerischen Genossen ist wenig zu berichten, er war meist einförmig und der Entwicklungsgang ziemlich gleichmäßig; bei Neubauer dagegen ist gerade die Irrlichtfahrt seines Lebens das Anziehendste, und seine Verwilderung

mit ihren Folgen macht ihn denkwürdiger als die eigentlichen Resultate seines Wirkens.

Schon der einzige Umstand charakterisirt Neubauers sociale Zerfahrenheit recht tief, daß man, ob er gleich eine große Anzahl von Compositionen unter seinem Namen veröffentlicht hat, doch nicht weiß, wie er eigentlich geheißen, ob Franz, Johann oder Christian Neubauer!

Ich nahm darum schon in meiner socialen Schrift über die „bürgerliche Gesellschaft" Anlaß, diesen Musiker als einen Propheten des modernen Künstlerproletariats darzustellen, und schließe diese Charakterskizze mit den Worten, mit denen ich dort den merkwürdigen Mann vom socialen Standpunkte zu zeichnen suchte:

„Der alte Neubauer, der, um als freier Künstler zu leben, bettelnd von Kloster zu Kloster zieht, und, mit Schillers Geiger Miller zu reden, „das Concert für was warmes gibt," und für eine Nachtherberge seine Compositionen verschleudert, die er anfangs im Weinrausche, später branntweintrunken in Kneipen oder auch auf den Hausfluren liegend, abgefaßt hat — dieses denkwürdige Exempel einer tief angelegten

aber verlüderlichten Genialität ist der rechte Repräsentant des alten fahrenden Musikantenproletariats.

Und als hätte der wunderliche Mann empfunden, daß es mehr ein socialer als ein künstlerischer Zwiespalt sey, der in seiner und seines Gleichen Person in die Künstlerwelt geschleudert werde, forderte er seinen entschiedensten socialen Antipoden zum musikalischen Zweikampfe heraus, den ehrsamen Bückeburger Bach, der ein so systematischer Bürger und Musiker war, daß er sich ein für allemal die Stunden festgesetzt hatte, in welchen an jedem Tage componirt werden mußte. Hier öffnet sich dem Freunde der Culturgeschichte eine ganz neue Welt voll der schroffsten Gegensätze. Die gemeine Redeweise sagt: jeder Musikant habe einen Sparren zu viel im Kopfe; das heißt in's Schriftdeutsche übersetzt: die Geschichte der Musik ist unendlich reich an socialen Originalstücken — und keiner hat sie noch bis jetzt nach dieser Richtung ausgebeutet."

Im musikalischen Zweikampfe mag wohl der gelehrte Bach das Feld behauptet haben; im socialen behauptete es leider der vagabundirende Neubauer. Er

bezeichnete den Uebergang von den göttlichen Philiſtern des achtzehnten Jahrhunderts zu den fahrenden Genies des neunzehnten. Und ob ſich gleich noch genug Philiſter unter den letzteren befinden, ſo ſind doch die „göttlichen Philiſter“ unter den modernen Muſikern ausgeſtorben.

Zwei kleine Meiſter.

I.

Konradin Kreutzer.

Aus dem winterlichen Rußland kam im December 1849 die Kunde zu uns, daß der Lyriker unter unsern Operncomponisten, der sinnige schwäbische Frühlingssänger, Konradin Kreutzer, in Riga gestorben sey. Und das deutsche Volk nahm warmen Antheil an dieser Kunde, obgleich dies weder die alt gelehrten, noch die modern verkehrten Musiker begreifen konnten, denn beide behaupten — und mit Grund — der Dahingegangene sey in keinem einzelnen Stücke seiner Kunst ein großer Hexenmeister gewesen.

Kreutzer ist siebenundsechzig Jahre alt geworden. Tonsetzer, denen ihre Kunst eine so friedfertige, beruhigende Beschäftigung ist, wie sie ihm es gewesen, erreichen sonst gemeiniglich ein noch höheres Alter, aber merkwürdig ist es, daß sich der eigentliche

künſtleriſche Ruhm des ſiebenundſechzigjährigen Mannes erſt von den letzten fünfzehn Jahren her geſchrieben hat. Eine lange Reihe von Werken hatte er ſeit ſeinem Jünglingsalter veröffentlicht, aber erſt in ſeinem zweiundfünfzigſten Lebensjahre gelang es ihm, eine zündende größere Schöpfung hervorzubringen: „Das Nachtlager von Granada.“ Man hört es dieſer Oper wohl nicht an, daß ſie einen Zweiundfünfziger zum Componiſten hat. Sie machte ein wunderbares Glück, um ſo wunderbarer, da Kreutzer auch nachher kein ähnlicher Wurf mehr gelingen wollte, wie er ihm vordem nicht geglückt war. Das bezeichnet aber von vornherein auf's treffendſte den Lyriker, denn dieſer hängt wie kein Anderer von der Gunſt des Augenblicks ab. So ſoll Kreutzer in geweihten Stunden mit fabelhafter Geſchwindigkeit gearbeitet und gerade ſeine ſchönſten, von warmem Dichterhauche beſeelten Lieder ſo flüchtig hingeworfen haben, wie ſonſt nur der handwerksmäßige Kunſtbetrieb ſchafft. Andern Arbeiten Kreutzers fühlt man es dagegen recht unzweideutig an, wie mühſelig ſich der Componiſt abgeplagt hat und doch nichts Friſches und Neues erfinden konnte. Dieſe herüber- und

hinüberschwankende Abhängigkeit von der Gunst der Stimmung widerspricht dem Berufe des dramatischen Tondichters, der in's Große und Ganze arbeiten muß, wobei man ihm über der Harmonie und Ausrundung des Gesammtbaues schon einige Nachlässigkeiten im Einzelwerk nachsieht. Und diese Ausrundung des Gesammtbaues war es eben, welche Kreutzer bei größeren Entwürfen eigentlich nur ein einzigmal gelungen ist.

Kreutzers Lebenslauf ist höchst einfach; man merkt es wohl auch seinen Compositionen an, daß die unbeugsamen Mächte der äußeren Thatsachen des Lebens selten an seiner Seele gerüttelt haben mögen. Zu Mößkirch im Schwarzwald wurde er geboren und zwar an dem höchsten Festtage des musikalischen Kalenders, am Tage der heiligen Cäcilia. Von früher Jugend an standen ihm tüchtige Lehrmeister zur Seite, die ihn rasch durch die Lehr- und Gesellenjahre des musikalischen Studiums förderten. Zu einer Zeit, wo Andere noch jeden Schritt vorwärts in der Kunst dem Widerstreit der sie umgebenden Verhältnisse abtrotzen müssen, war es ihm vergönnt, in der persönlichen Nähe großer Tonsetzer durch den

Lied heraus, gemiſcht aus jenen volksthümlichen Anklängen und jenem Grundton einer zerfließenden ſentimentalen Sehnſucht, wie dies ſchon Weber in ſeinen beſten Stunden vorgebildet.

Was Gutzkow von Uhland geſagt hat, das gilt in dieſem Sinne auch von Kreutzer: „Er zog die Glocken der Kapellen, ſtellte Hirtenknaben auf die Bergesgipfel und legte ihnen ſelige Lieder in den Mund. Er zauberte die Vergangenheit in verklärter Geſtalt aus den Keimen wieder auf, ließ noch einmal die alten Falken der Jagden ſteigen — ließ Sänger an die Pforten der Burgen um Einlaß klopfen, zauberte uns Jungfrauen auf den grünen Plan und Königsſöhne, die vorüberzogen und ſie liebten.“ So kann man weiter — wenn man die Bücher der Literaturgeſchichte aufſchlägt — faſt jedes Wort, in welchem man die ſchwäbiſche Dichterſchule gezeichnet findet, auch auf Konradin Kreutzer anwenden.

Die Zeit dieſer harmloſen Romantik iſt vorüber, in der Muſik faſt noch mehr als in der Poeſie. Schon dünkt uns das helle Grün des Kreutzer'ſchen Liederfrühlings matt und einfarbig, und wir fühlen es deutlich vor, daß in ſeinem „Nachtlager“ dem kommenden

Geſchlecht gar manche Situation kindiſch erſcheinen wird, die uns einſtweilen noch kindlich vorkommt.

Die romantiſche Schule ſpaltete ſich in zwei große Zweige, in eine kranke und eine geſunde Romantik. Die Einen ſtrebten hohen Zielen nach, aber wie im Fieberrauſche oder gar wie in jenem Katzenjammer, der ſich an das Erwachen aus demſelben knüpft, und den die kranken Leute vor Zeiten Weltſchmerz genannt haben. Die Andern faßten die Kunſt mehr als das ſinnige Spiel des weichen Gemüthes: ſie blieben geſund dabei, wie die meiſten Menſchen, welche nicht allzu hohen Dingen nachtrachten. Eine geſunde Muſik in dieſem Sinne hat Kreutzer geſchrieben gegenüber den franzöſiſirenden Neuromantikern mit der intereſſanten Bläſſe des Geſichtes. Aehnlich, nur durchdringender und ſiegreicher hat auch die ſchwäbiſche Dichterſchule dem jungen Deutſchland Widerpart gehalten.

Wenn Goethe von der ſchwäbiſchen Dichtergenoſſenſchaft ſagt, daß aus ihrem Kreiſe nichts „das Menſchengeſchick bezwingendes" hervorgehen könne, dann gilt dies freilich in noch viel höherem Grade von unſerem harmloſen Kreutzer. Aber eben ſeine Antipoden, die muſikaliſchen Neuromantiker zeigten

es nur zu deutlich, daß zuletzt eine Musik des Wahnwitzes herauskommt, wenn der Tonsetzer in jeglicher Note etwas „das Menschengeschick bezwingendes" niederlegen will.

Kreutzer hielt die Liebe für das schlichte deutsche Lied, für den vierstimmigen Männergesang zu einer Zeit unter den Deutschen rege, wo die Einflüsse der Pariser Neuromantik gerade am gewaltigsten anströmten. Er war ein stiller Geist, kein Reformator, geschweige denn ein Revolutionär. Aber er hat doch nicht wenig dazu mitgewirkt, daß sich jener Umschwung, der von dem volksthümlichen deutschen Lied seinen Ausgang nimmt und der jetzt mit jedem Tage wieder unzweideutiger sich kund gibt, allmählig in die deutsche Tonkunst einschleichen konnte. Unsere deutschen Liederkränze und Sängerbünde sollten dessen eingedenk seyn und das Andenken des Verstorbenen ehren, der sehr frühe schon und in sehr ungünstiger Zeit das nämliche Ziel vorverkündet hat, nach welchem sie jetzt ihre Banner tragen. Sie dürfen auch schon darüber vergessen, daß Kreutzer ein Paar Schock Sentimentalität mehr, als gerade von Nöthen gewesen wäre, in den Kauf gegeben, um das widerstrebende

Publikum bei guter Laune zu erhalten. Und wenn Kreutzer in seinen Opern mitunter auch sich selbst vergißt und mehr mit französischem und italienischem Wesen kokettirt, als es von Rechts wegen einem deutschen Musikanten ziemt, dann ist er doch in seinen Liedern zumeist ein ächt nationaler Meister gewesen.

In seinem „Nachtlager von Granada" hat Kreutzer das große Kunststück geliefert, eine Oper fast ohne Handlung durch lauter lyrische Situationen anziehend zu erhalten und den Mangel des dramatischen Lebens durch die Ueberfülle des lyrischen trefflich zu verhüllen. Man möge dies bewundern, aber man hüte sich es nachzuahmen! Es erscheint fast wie mehr als eine bloße Mißgunst äußerer Verhältnisse, daß es Kreutzer so schwer gehalten hat, sein „Nachtlager" in Paris zur Aufführung zu bringen, ja daß der Künstler auf dem Wege Rechtens die Advocaten zu Hülfe rufen mußte, um der französischen Theaterdirektion das Gedächtniß für eine deutsche Oper wieder etwas aufzufrischen. Denn diese lyrische Oper verträgt sich mit den französischen Begriffen von dramatischer Musik, wie Wasser mit Feuer. Und doch wird man diese Oper noch nennen, wenn man sie schon längst nicht

mehr aufführen mag, als ein Werk, das vor andern dazu beitrug, dem deutschen Männergesang in der Fremde Respekt zu erwecken.

Am liebenswürdigsten ist mir immer der Genius Kreutzers in einem seiner bescheidensten Werke erschienen: in der Musik zu Raymunds „Verschwender." Hier erhebt er sich in dem Liede des Bettlers, in der einfachsten Sangesweise, zu wahrhaft erschütterndem tragischem Ausdruck, wie ihm derselbe meines Wissens sonst nirgends so tief gelungen ist. Da mag man wohl merken, daß nicht die vielen Noten, nicht die fette Instrumentirung die höchste Macht der Töne in sich schließen, sondern daß eben der schlichte Liedesklang die größten Wunder wirkt. Kreutzer hat den volksthümlichen Ton Raymunds ausgezeichnet in seiner Musik zu treffen gewußt; er hat ihn nicht musikalisch localisirt, wie das vordem Wenzel Müller gethan, der die Noten in seinen Volkspossen nie anders als gut österreichisch setzen konnte, er hat ihn nationalisirt, zu einem deutschen Volkston erweitert. Aber auch dieser glückliche Wurf blieb bei Kreutzer — vereinzelt.

Ein jeder Sterbliche ist gequält von einem organischen Leiden, welches ihn immer da niederhält, wo

er einen Anlauf zum Vollendeten nimmt, da nun einmal die Vollendung nur bei der Menschheit und nicht bei dem Menschen sich erfüllen soll. Dieses organische Herzleiden läßt sich bei Kreutzer in dem Worte der Schrift aussprechen, daß unser Wissen und unsere Kunst Stückwerk sey. Hätte sich bei ihm das Stückwerk zum Ganzen fügen mögen, hätte er sich mehr frei machen können von dem guten oder bösen Stern der Stunde, er wäre ein vortrefflicher Meister geworden.

Aber auch ein anderes Wort der Schrift erfüllte sich an dem sinnigen Kreutzer. Jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod,[1] beginnt sein nachgelassenes Werk „Aurelia" erst zur Aufführung auf den deutschen Bühnen durchzudringen. Und trotzdem, daß mittlerweile gerade die reflektirte und raffinirte musikalische Gedankenmalerei in der Oper, der Kreutzer gegenüber steht, wie ein harmlos singendes Kind, immer tiefer Wurzel gefaßt hat, finden die sinnigen Weisen seiner nachgelassenen Oper doch noch die alten warmen Freunde. Das ist der wunderbare Zauber des Sanges „von

[1] Diese Skizze wurde im Jahre 1851 niedergeschrieben.

Lenz und Liebe," der uns immer wieder jugendfrisch anmuthet, auch wenn wir altklug den Kopf schütteln über die seit Jahrhunderten in immer gleichem Ton wiederholte und doch nie ausgesungene Litanei. So ist und bleibt es auch mit den Liedern, die Kreutzers Landsleute, die schwäbischen Poeten, gesungen.

In jeder künstlerisch überreizten und überbildeten Zeit bleiben einzelne anspruchslose Talente übrig, die in unbefangener Einfalt, gleich als lebten sie in einer andern Welt, weiter schaffen und dadurch kraft des Gegensatzes zu höherer Wirksamkeit kommen, als ihnen außerdem zu Theil geworden wäre. Solch ein liebenswürdiger Charakter, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung wesentlich erst geschaffen wurde durch den Gegensatz der andern Zeitrichtungen war Konradin Kreutzer. Und jenes andere Wort der Schrift, daran uns seine Wirksamkeit gemahnte, heißt: „Gott ist im Schwachen mächtig."

II.

Albert Lortzing.

Ein Tondichter, deſſen Lieder im Munde des ganzen Volkes leben, muß erſt ſterben, damit die Leute ſich wieder erinnern, daß dieſe Lieder ſich nicht von ſelber zuſammengewoben haben, ſondern daß der verſtorbene Kapellmeiſter des Friedrich Wilhelmſtädter Theaters in Berlin eben jener gewiſſe Lortzing war, der ſie gemacht hat. Erſt als man den Mann von berühmtem Namen und verſchollener Exiſtenz zur Gruft geleitet, erfährt die Welt, daß er ſeiner Familie nichts weiter als nur dieſes berühmten Namens karges Erbtheil hinterläßt, und an dem Tage erſt, wo das Trauergefolge der Künſtler den ſilbernen Lorbeerkranz, den eine vergangene Zeit Lortzing geſchenkt, hinter dem Sarge herträgt, um den grünen Zweig, den ihm nun bei ſeinem Tod plötzlich wieder die Gegenwart

reicht, mit ihm unter die Erde zu ſenken, erſt an dieſem Tag fällt es den Theaterdirektionen bei, daß eben dieſer perſönlich verſchollene Lortzing es war, deſſen Schöpfungen ihnen ſeit Jahren ſo oft die Kaſſen gefüllt haben.

Lortzing hat in ſeinen perſönlichen Schickſalen wie in der ganzen Tendenz ſeines Künſtlerthums eine ſtarke Aehnlichkeit mit Konradin Kreutzer. Beide waren bei ihrer künſtleriſchen Anſpruchsloſigkeit populär geworden, aber den ſeltenen Ruhm, dem Volke ins Herz hinein geſungen zu haben, mußten Beide erkaufen mit einem unſtäten, unter Enttäuſchungen und Entſagungen durchgerungenen, oft ſtark proletariſchen Lebenslauf. Kreutzer hatte im Alter an einer ruſſiſchen Provincialbühne ſeine Exiſtenz ſuchen müſſen, und als er geſtorben, war es der Pietät der Nation anheimgegeben, für ſeine Hinterlaſſenen zu ſorgen. Nach Lortzings Tode gab ſein Freund Düringer eine Biographie und Briefe des Verſtorbenen zum Beſten ſeiner Kinder heraus. Es iſt dies Büchlein ein Aktenſtück zur Geſchichte unſeres ſocialen Elendes, welches uns belehrt, daß die Zeiten des armen Poeten, der ſein Alter dem Armenſpital verſchreiben muß,

um die Kraft ſeiner Jugend der künſtleriſchen Verherrlichung der Nation opfern zu dürfen, noch lange nicht vorüber ſind, und aber auch, daß Lortzing, der mit der einfältigen Sangesweiſe des Volkes begnadet worden war, zugleich jene ſtill entſagende Gottergebenheit mit zum Geſchenk erhalten hatte, welche das ſogenannte „eigentliche“ Volk, das heißt das arme Volk in Deutſchland ſtets in ſo heldenmäßiger Weiſe bewährt hat.

Es gemahnt uns das Schickſal dieſer beiden volksthümlichen Tonſetzer an das tragiſche Ende eines verwandten älteren Meiſters der Volksoper, Ferdinand Kauers, des Componiſten des „Donauweibchens.“ Es iſt eine kleine Geſchichte und ſie klingt uns wie ein Gedicht voll tiefſinniger Symbolik. Längſt war der Wiener Muſiker, deſſen Volksopern den Bühnen ſo viel Tauſende eingebracht, als ganz verarmter Mann vergeſſen, verſchollen oder todt geglaubt, als im Frühjahr 1830 plötzlich die Nachricht ſich verbreitete, daß bei der furchtbaren Ueberſchwemmung, welche in der Nacht des 1. März mit reißender Schnelligkeit die Geſtade der Donau verwüſtete, ein achtzigjähriger Greis, der in dem Untergeſchoſſe eines

Häuschens am Ufer elend, unbekannt, nur in seinem Notenkrame lebte, nur mit genauer Noth dem Tode entronnen sey, seine letzte Habe aber, vor allem den theuren Notenschatz, das Gut, von welchem seine Erinnerung gezehrt und dem Verkümmerten einen Rest von Lebensmuth erhalten, verloren habe. Kurze Zeit irrte der Verunglückte noch am Bettelstabe umher, bis er vor gänzlicher Entkräftung starb. — Das war Ferdinand Kauer gewesen, ein Mann, dessen Popularität seiner Zeit durch halb Europa gegangen war, der Componist des Donauweibchens. Das Donauweibchen, die Nixe des vaterländischen Stromes, zu deren Verherrlichung er seine zwei besten Tongedichte gesungen, hatte zuletzt auch den lebensmüden Tondichter zu sich hinabgezogen. Sie hatte mitleidsvoll dafür gesorgt, daß noch ein Strahl der Poesie auf den Lebensabend des armen alten Mannes falle, dem die undankbaren Menschen nur noch die gemeine Prosa eines in Verkommenheit und Vergessenheit langsam absterbenden Proletariers übrig gelassen hatten.

Ein Künstler, der nicht mehr scheinen will als er wirklich ist, der in seinem Schaffen sich nicht ängstigt mehr zu werden als er nach Gottes Gabe zu werden vermag, der nicht über sich selbst hinaus will, der seine Werke, nicht seine Person in den Vordergrund stellt, ein Mann, der überall zu brauchen ist und gerade darum nirgends recht ankommt, ein nicht blos persönlich, sondern auch ästhetisch bescheidenes Talent — diese heutzutage so seltene Erscheinung war Lortzing.

Er war kein epochemachender Musiker, er hat das auch gar nicht seyn wollen. Hätte er's seyn wollen, er wäre darüber verunglückt wie Hunderte seiner Genossen. Sein Entwicklungsgang liegt klar vor uns; er ist nicht der eines Genies. In der Theaterwelt aufgewachsen, ward es dem begabten Schauspieler und Sänger allmählig ein Bedürfniß, vom Reproduciren zum Produciren überzugehen. Spielend und nachahmend kam er zum Schaffen, und das Schaffen blieb ihm allezeit Spiel und Nachahmung. Es waltet nicht die stätige organische Herausbildung eines die ganze Künstlerpersönlichkeit erfüllenden Grundgedankens in der Genesis seiner Werke.

Man kann im Gegentheil ſagen: Lortzing probirte ſo lange bis es ging, und der glückliche Inſtinkt ließ ihn zu guter Stunde den Punkt finden, wo es vortrefflich gegangen iſt. Von bewußter Tendenz war vollends und zum Glück gar keine Rede.

Lortzing war durchaus naiv, auch naiv in dem Zuſammenſchweißen der fremdartigſten Formen. Wenn ihm die eigenen Gedanken ausgingen, dann lehnte er ſich harmlos, wie wenn ſich's von ſelbſt verſtünde, an fremde an. Dergleichen iſt nur noch in der Muſik möglich, die neben dem raffinirteſten Bildungsſtandpunkt doch auch zugleich wieder den kindlichſten unter den modernen Künſten behauptet hat. In der gleichzeitigen Literaturgeſchichte läßt ſich darum kaum eine rechte Parallele für Lortzing finden. Man hat ihn einen Eklektiker genannt. Aber der ächte Eklektiker ſchleppt im theoretiſchen, kunſthiſtoriſchen Bewußtſeyn die Formen und Farben aller Zeiten herbei, um daraus die bunte Moſaik des vermeintlich Vortrefflichſten zuſammenzufügen; er ſetzt die Jupitermaske auf den Torſo des Hercules, und flickt die Beine des belvederiſchen Apoll unten an, und meint nun habe er ein Gebilde erzeugt, welches das combinirte

Ideal männlicher Schönheit darstelle. Das paßt nicht auf Lortzing, dem jede theoretische Tendenz himmelweit ab lag. Nicht weil er ein Kunstgelehrter gewesen wäre, sondern gerade umgekehrt, weil er kein Kunstgelehrter war, läßt er allerlei widerstrebende Gedanken und Formen, fremde und eigene, so arglos neben einander herlaufen.

Die Kritik ward bei ihm niemals, wie bei den meisten modernen Künstlern, zur zehnten Muse. Daher das sonnig helle, frühlingsartige, was uns so lieblich in Lortzings Gebilden anmuthet. Die Wolkenschatten der Reflexion haben den blauen Himmel seines heitern Kunstspiels niemals verdüstert. Auch sein Spiel auf der Bühne wird als leicht, munter und stets natürlich geschildert. Er ist sein ganzes Leben ein Naturkind geblieben, und die sind bekanntlich sehr rar in unserer reflectirten Zeit.

Wenn man sieht, wie heutzutage, namentlich seit dem Vorgange von Berlioz, die Musik zu einer apokalyptischen Allegorie gemacht werden soll, darinnen jeglicher Sinn und Unsinn der Zeit in fabelhaften Tonbildern verzeichnet stehe, wenn man beispielsweise liest, wie die absolute Kritik neuerdings entdeckt hat,

daß sich von Beethovens dritter Symphonie in Es dur zur neunten in D moll der unverkennbare Fortschritt vom Republikanismus zum Socialismus kundgebe, dann thut es einem ordentlich wohl, daß doch auch noch Leute wie Lortzing mit uns lebten, die so vergnüglich und unbefangen mit den unschuldigen Tönen spielen konnten, und gar nichts weiter gewollt haben als eben ein lustiges Spiel. Die sinnige, wenn auch flache Klarheit gewinnt unendlich durch dieses Relief des tiefsinnigen musikalischen Wahnwitzes.

Jenen ohne äußeren Erfolg und innere Befriedigung sich abquälenden reflectirten Musikern, denen es bange wird, als hätten sie eine Dummheit gemacht, wenn ihnen einmal zufällig eine natürliche, einfache Melodie in die Feder fließt und die dann so lange an dieser Melodie zwicken und zerren, bis sie glücklich allen natürlichen Fluß verloren hat, jenen musikalischen Tendenzkrämern ruft der populäre Erfolg jedes Lortzing'schen Werkes die Moral zu, mit welcher St. Johannes seinen zweiten Brief beschließt: „Kindlein, hütet euch vor den Abgöttern!“

Lortzing dichtete, setzte, spielte, sang seine Opern selbst, führte heute die Regie derselben, morgen den

Kapellmeisterstab. Es gemahnt das an jene Zeit, wo noch der alte Mattheson in einer von ihm componirten Oper in den ersten Akten einen Helden sang und, nachdem er sich im dritten erstochen hatte, im vierten und fünften Akt ins Orchester hinabstieg und die Aufführung persönlich zu Ende leitete. An allen möglichen Arten von Theatern, großen und kleinen, hat Lortzing auf seines Lebens wechselvoller Wanderfahrt gewirkt. Dem bescheidenen Mann ist keine künstlerische Aufgabe zu klein gewesen.

Als Musiker an sich betrachtet, war Lortzing fast Dilettant, aber als theatralischer Musiker war er Mann vom Fach. Bei den meisten lebenden Operncomponisten ist das Umgekehrte der Fall. Darum registrirt die Kunstgeschichte bei diesen nur die Partituren, bei Leuten wie Lortzing die Aufführungen. Er erscheint hier verwandt jenen dichtenden Schauspielern, die von Iffland bis zu Devrient und Benedix und der Birch-Pfeifer in der Dichtung über einen gewissen Dilettantismus nicht hinauskommen, aber durch die theatralische Meisterschaft der Anlage diese Schwäche wieder leidlich wett machen. Lortzings Opern spielen und singen sich daher gleichsam von

ſelber, weil jede einzelne Nummer von vornherein als bühnengemäß empfangen und ausgetragen wurde.

Hätte Lortzing eine tiefere Bildung beſeſſen, er würde nicht ſo leicht über die Selbſtkritik hinweggeſchlüpft ſeyn. Er würde gerundeter, reifer, durchdachter gearbeitet haben, er hätte manche Plattheit des Textes und der Muſik, die ihm in die Feder gefloſſen iſt, ausgeſtrichen, aber wenn er ans Ende einer Partitur gekommen wäre, dann würde er ſie wahrſcheinlich von vornherein ſo lange wieder überarbeitet haben, bis jede einfache Wirkung zerſtört geweſen wäre, oder er hätte ſie dann wohl gar auch gleich von vorn bis hinten wieder zerriſſen. Um ſo leicht zu produciren, wie es Lortzing gethan, dazu gehört in unſerer Zeit eine gewiſſe naive Bildungsloſigkeit. In ganz ähnlicher Weiſe bringt z. B. der kritiſch ſehr harmloſe Roderich Benedix fortwährend ganz praktiſche, gefällige Luſtſpiele auf die Bühne, während faſt alle Talente von tieferer Bildung an dem Verſuche eines Bühnenluſtſpiels ſcheitern. Wie Mendelsſohn durch ſeinen Bildungsreichthum zu muſikaliſchen Erfolgen ſich durchdrang, ſo gewann Lortzing den Preis des thatſächlichen Erfolges über

manchen weit reicher Begabten durch die Naivetät seiner Bildungsarmuth! Darin zeigt sich die künstlerische Zerfahrenheit des Zeitalters, daß solche Gegensätze ganz gemüthlich neben einander bestehen, ja zu gleichen äußeren Resultaten kommen können.

Das ganze Naturell unseres Componisten machte ihn zum geborenen Widersacher jener überwürzten, reflectirten Tendenzmusik der französischen Neuromantiker, welche die deutsche Oper so lang beherrschte und noch beherrscht. Sein glücklicher Instinkt leitete ihn auf den einzigen Punkt, wo ein Mann wie er dieser Richtung sieghaft die Spitze bieten konnte. Er griff das deutsche Volkslied auf, und wob es in mannigfacher Veränderung und Nachbildung als den köstlichsten Schmuck in seine Opern ein. So schlug sein „Zaar und Zimmermann" durch; die Lieder haben dieses Werk flott erhalten. Und während der Meister daheim mit deutschen Künstlersorgen rang, machte das Zaarenlied die Reise um die Welt. Zumeist dieser glückliche Gedanke, die volksthümliche deutsche Liedesform aus der Posse auch in die höhere komische Oper herüberzunehmen, hat Lortzing zum berühmten Componisten gemacht. Die Lieder haben seinen Opern

jenes Stück kunstgeschichtlicher Bedeutung gegeben, welches ihnen außerdem wohl schwerlich zu Theil geworden wäre. Lortzing trat in die Reihe der musikalischen Reformatoren, ohne es selber zu wissen und zu wollen. Nachdem er seinen Zaaren und den Wildschütz geschrieben, hätte man so frei seyn dürfen, ihm zu sagen, daß er der beste Meister der komischen Oper unter den lebenden deutschen Componisten sey. Der bescheidene Mann würde sich vielleicht darüber gewundert haben. Er machte in den Liedern Front gegen die französische Neuromantik, während er noch in den Arien und Ensembles ganz gemüthlich allerlei bunten Flitter von derselben borgte. So naiv kann wiederum blos ein Musiker verfahren. Der Genius des deutschen Liedes ist auch bei ihm im Schwachen mächtig geworden. Lortzing erfaßte das deutsche Volkslied durchaus nicht in seiner Tiefe, in seiner historischen Weihe, wie das Mendelssohn gethan; im Gegentheil, das deutsche Volkslied erscheint bei ihm meistens in seiner Verflachung, oft genug auch mit modernen Manierismen verbrämt. Aber dadurch legt das Volkslied eben um so glänzenderes Zeugniß ab von der unverwüstlichen ihm eingeborenen

Kraft und Frische, daß es selbst in seiner Verwässerung noch so magisch wirken konnte.

Man kann sagen: in dem volksthümlichen Element schlägt sich bei Lortzing sehr häufig der Beischmack des spießbürgerlichen Philisterthums nieder. Das sage ich nicht, um ihn herabzusetzen. Denn ich denke dabei nicht an den ledernen Philister unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft, sondern an jene „göttlichen Philister" aus der Musikgeschichte der Rococozeit, wie ich sie oben zeichnete. Wie diese den berechtigten gemüthlichen Dilettantismus in die Hausmusik brachten, so pflanzte Lortzing die Nachklänge desselben auf der Bühne fort. Dieser deutsche göttliche Philister aber ist ein humoristischer Geselle und jedenfalls zehnmal besser als der blasirte Geck, der in den Pointen der neuen französischen komischen Oper musikalisch leibhaftig geworden ist. Flotow, in vielen Stücken ein glücklicher Nachahmer Lortzings, hat in seiner musikalischen Komik mitunter den bedenklichen Fortschritt vom deutschen Philister zum Pariser Gecken gemacht. Die deutsche Oper ist dadurch nur um eine Krankheitsform reicher geworden.

Selbst die vielen kleinen Späße, Schnurren und Improvisationen, welche Lortzing in die Textbücher

seiner Opern eingestreut hat, sind meist etwas philiströs. Dies stimmt zu dem Gesammtbilde unseres Meisters. Der Ton der musikalischen Romantik, den er in seinem „Waffenschmied“ anzuschlagen versuchte, ist nur da geglückt, wo der alte deutsche Spießbürger gezeichnet werden soll, das ritterliche Element fällt ab daneben. In der Zauberoper Undine, wo sich Lortzing zu der musikalischen Zeichnung des zarten schattenhaften Traumlebens der Geisterwelt verstieg, sind ein paar recht handfest derbe Trinklieder das musikalisch eigenthümlichste geworden.

Hier scheidet sich die Art, wie Lortzing das deutsche Volkslied für die Oper ausgebeutet hat, recht grell von der wie es Karl Maria v. Weber gethan. Weber idealisirt das Volkslied, er durchleuchtet es mit dem mährchenhaften Zauberschein seiner romantischen Seelenstimmung: Lortzing macht die Natürlichkeit des Volksliedes wo möglich noch natürlicher, so recht bürgerlich familiär, etwas hausbacken, doch meist ohne platt zu werden. Die aristokratischen Figuren und Situationen in seinem „Wildschütz“ sind minder glücklich, der philisterhaft zopfige Dorfschulmeister dagegen ist unübertrefflich gelungen. Der Drang,

das Wesentliche der musikalischen Komik in dem Humor der Philiströsität aufzusuchen, ist für die deutsche Oper seit Dittersdorf fast ununterbrochen charakteristisch geblieben. Darin liegt gerade der unverlöschbare Reiz der Dittersdorf'schen Musik, daß ihr Schöpfer so ein göttlicher Philister gewesen ist. Es hat sich sogar ein stehender Formalismus der musikalischen Komik an diese Erscheinung geknüpft, dem auch Mozart und Haydn sich nicht entwinden konnten, und diese Formen des philiströsen Spaßes in Tönen sind dann in dem Erbschaftswechsel eines Jahrhunderts als ein „Inventarium des eisernen Viehes" zuletzt bis auf unsern Lortzing herübergekommen. Der Bürgermeister van Bett in seinem „Zaar und Zimmermann" ist der rechte Repräsentant von solch ergötzlicher musikalischer Philisterhaftigkeit; er ist aber auch den Dittersdorf'schen Spießbürgern ganz aus dem Gesicht geschnitten. Lortzing hat die Bedeutung des guten Fundes wohl zu schätzen gewußt, denn er hat nachgehends immer aufs neue wieder nach dieser Schablone gearbeitet.

Es ist bemerkenswerth, daß die deutschen Maler ungefähr zur selben Zeit die philiströsen Zöpfe als besten Stoff und dankbarste Form der modernen

Carikatur auszubeuten begannen, wo Lortzing eben das gleiche Geschlecht mit so großem Erfolg musikalisch carikirt hatte. Gerade weil Lortzings Komik oft so philiströs ist, hat sie ein so ungeheures Publikum gefunden. Wer in Schimpf oder Ernst an den Philister appellirt, der ist in Deutschland immer sicher, daß seine Berufung Gehör finde.

Das Geschlecht der unbefangenen Künstlernaturen, die sorglos nur singen, weil ihnen Gesang gegeben, verschwindet mit jedem Tag mehr. Lortzing war in diesem Sinn eine seltene, man möchte sagen eine verspätete Erscheinung. Das Volk wird seine Lieder noch weiter singen und — wie er selber gethan — spielend umbilden, wenn es von seinem Namen längst nichts mehr weiß. Aber in der Kunstgeschichte wird man diesen Namen und die mit ihm gestempelten Werke verzeichnen als ein denkwürdiges Zeugniß von den Erfolgen eines ganz einfachen und bescheidenen, aber von der Reflectirtheit und dem ästhetischen Egoismus der Zeit unberührten Talentes, neben der unsäglichen Unfruchtbarkeit und dem niederschlagend erfolglosen Ringen so vieler weit reicher und höher begabten Geister.

Georg Onslow.

„On slow!“ — langſam voran! — heißt der mit dem Namen ſpielende Wappenſpruch des edlen engliſchen Geſchlechtes der Onslow. Die Chronik — oder der genealogiſche Mythus — des Tonkünſtlerlexikons berichtet, daß der berühmte Componiſt ein Sproß jenes Hauſes geweſen. Nimmt man den Spruch nicht in ſeiner trivialen Nebenbedeutung, wie man ihn in Deutſchland wohl dem Landſturm von Krähwinkel auf die Fahne zu ſchreiben pflegt, ſondern als das Motto einer ſtätigen, langſam, aber um ſo kräftiger und geſunder ausreifenden Entwicklung, dann hat ihn Georg Onslow mit hohen Ehren auch als Künſtler geführt. Denn wenige moderne Künſtlernaturen werden zu nennen ſeyn, die in ihrem Schaffen von Anbeginn ſo ſicher und fertig auftraten,

„On slow!“ — langſam voran! — heißt der mit dem Namen ſpielende Wappenſpruch des edlen engliſchen Geſchlechtes der Onslow. Die Chronik — oder der genealogiſche Mythus — des Tonkünſtlerlexikons berichtet, daß der berühmte Componiſt ein Sproß jenes Hauſes geweſen. Nimmt man den Spruch nicht in ſeiner trivialen Nebenbedeutung, wie man ihn in Deutſchland wohl dem Landſturm von Krähwinkel auf die Fahne zu ſchreiben pflegt, ſondern als das Motto einer ſtätigen, langſam, aber um ſo kräftiger und geſunder ausreifenden Entwicklung, dann hat ihn Georg Onslow mit hohen Ehren auch als Künſtler geführt. Denn wenige moderne Künſtlernaturen werden zu nennen ſeyn, die in ihrem Schaffen von Anbeginn ſo ſicher und fertig auftraten,

und dann so gemessen, schrittweise und ohne Abschweifungen nach dem einmal gesteckten Ziel vorgingen wie dieser Meister. Wenn man will, so mag man in diesem Charakterzug den Engländer erkennen, während außerdem der Musiker Onslow mit dem Heimathlande seiner Familie in keinem künstlerischen Zusammenhang steht, und am allerwenigsten für einen englischen Componisten gelten kann.

Seine Werke gehören vielmehr wesentlich der Geschichte der deutschen Musik an, und Deutschland hat die Pflicht, das Andenken dieses fremden, aber als Künstler bei uns eingebürgerten Meisters ganz besonders in Ehren zu halten.

Der junge Onslow verließ sein Vaterland, er brach mit den Vorurtheilen seines Standes und seiner Familie, um nach Deutschland zu ziehen und zu den Füßen Beethovens zu sitzen. Mit einer seltenen Zähigkeit und Ausschließlichkeit gab er seine beste Kraft an diejenige Gattung der Tonkunst hin, die allezeit fast nur das Eigenthum deutscher Meister gewesen ist, an die höhere Kammermusik. Den Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens bildet das Streichquartett. Keine andere Nation ist uns in

dieſer reinſten und edelſten Blüthe der Kammermuſik entfernt gleichgekommen. Nur zwei Meiſter einer fremden Nationalität haben das Streichquartett mit ſolchem Erfolg zu ihrem Hauptfach erkoren, daß ſie — nach der Zahl wie nach dem Gehalt ihrer Werke — mit unſern bedeutendern Quartettſchreibern ſich meſſen konnten: Boccherini und Onslow. Beide lehnten ſich aber an deutſche Vorbilder. Und zwar war Boccherini nach und mit Haydn der älteſte Quartettcomponiſt, der dieſe herrliche neue Kunſtform ſchaffen half, und mit Onslow haben wir den letzten aus der Reihe jener Tonſetzer begraben, die ausſchließlich durch die höhere Kammermuſik groß wurden. Denn man ſchreibt wohl noch hie und da Quartette, aber Quartettſchreiber von Profeſſion, die, wie der alte Franz Krommer, ihr ganzes Leben lang faſt nur Kammermuſik ſetzten und ihre Quartette und Quintette nach dem Hundert zählen konnten, gibt es jetzt nicht mehr. Onslow war der letzte Meiſter dieſer Art.

Die Blüthezeit Onslows fällt in jenes muſikaliſche Zwiſchenreich, welches ſich — namentlich für die inſtrumentale Tondichtung — vom Tod Beethovens bis zu dem allgemeinern Durchdringen Mendelsſohns

erſtreckt. Damals glänzte Spohr, der den weichen, elegiſchen Ton einer romantiſchen Lyrik, wie ihn Fouqué und Brentano in ihren beſten Liedern niedergelegt, mit geiſtvoll feiner Technik — ohne Vergleich ordentlicher, ſauberer und ſchulgerechter als die romantiſchen Poeten — auch ins Streichquartett hinüber trug. Andreas Romberg war noch nicht ganz vergeſſen, obgleich die Romantiker ſein gedehntes Formenſpiel und die farbloſe Correktheit ſeiner contrapunktiſchen Durchführungen bereits etwas langweilig zu finden begannen; dagegen hatte der ſiebzigjährige Krommer, der mit merkwürdiger Biegſamkeit alle Entwicklungsphaſen der Kammermuſik von Haydn bis Spohr nicht nur miterlebt, ſondern auch im eignen Schaffen mit durchgemacht hatte, in ſeinen alten Tagen noch einmal die neue romantiſche Weiſe in ſeinen letzten großen Quintetten anzuſtimmen verſucht. Es erwartet aber dieſer beſcheidene Mann, der eine lebendige hiſtoriſche Encyklopädie des Streichquartettes geweſen iſt, heute noch ſeine gebührende Anerkennung und Schätzung. Peter Hänſel trieb ein anmuthiges Spiel mit dem heitern Wohlklang Mozart'ſcher und Haydn'ſcher Formen; Franz Schuberts

wunderbar phantaſtiſche Klavierphantaſien für Streichquartett waren damals zwar ſchon genannt, aber noch wenig bekannt; Cherubini's drei köſtliche Quartette wurden nur erſt von einer kleinen Schaar von Kennern verſtanden und genoſſen, von vielen als verfehlte Verſuche mit Achſelzucken bei Seite gelegt. Mitten in dieſen immer noch glänzenden Epigonenkreis, der dem gleichzeitigen Kreis der poetiſchen Epigonen in vielen Stücken ſo nahe verwandt war, trat Georg Onslow.

Die verſchiedenartigen Elemente aller der angedeuteten Richtungen ſpiegeln ſich in ſeinen Werken. Er nahm ſie aber nicht äußerlich auf, ſondern verarbeitete ſie ſelbſtändig, mitunter eigenſinnig, zu einem Ganzen, welches oft ſchöner wäre, wenn bei ihm nicht bereits der Dämon der Originalitätsſucht hervorlugte, der immer da auftaucht, wo die ächte Originalität theuer wird, und der dann weiter im ausgedehnteſten Maße namentlich unſern neueſten Componiſten das Concept verwirrt. Die verzweifelnde Angſt, ob man auch ja in jeder Note neu ſey, iſt zu einem verzehrenden Fieber unter den Tondichtern geworden. Man kann aber bizarr, barock, manierirt

seyn, und ist doch nicht neu. Dies zeigt mitunter schon Onslow. Freilich steht er in diesem Punkt noch wie ein wahres unbefangenes Naturkind einem Wagner oder Schumann gegenüber.

In den Formen lehnt sich Onslow an Beethoven; er spitzt sie aber zu, er veräußerlicht sie mehr als er sie fortbildet. Es fehlt ihm der große freie Strom der Melodien und Accorde. Seine Perioden sind knapp und kurz, nicht knapp aus Züchtigkeit und Bescheidenheit und naiv in ihrer Kürze, wie bei den alten Meistern, sondern pointirt, epigrammatisch knapp, wie Leute schreiben, welche düfteln und klügeln und ein sauber gefeiltes Stückchen zierlich zum andern fügen, bis zuletzt ein Ganzes entsteht, welches man nur ebenso langsam und vereinzelt auf sich wirken lassen kann, wie es langsam und stückweise entstanden ist. In dieser pointirten Knappheit liegt auch das eigenthümlich schwierige der Ausführung von Onslow's Quartetten. Auf den ersten Blick scheinen sie nicht schwer zu spielen, namentlich in den begleitenden Stimmen, aber im Zusammenspiel macht bald hier bald da eine unerwartete rhythmische Wendung, eine seltsame Modulation, ein vexirender

Stimmeneinsatz auch den gewiegten Musiker stutzig. Bei einer Onslow'schen zweiten Geige oder Bratsche erprobt sich's, wer ein recht kaltblütiger Taktzähler und Notenleser ist.

So weicht bei aller Aehnlichkeit in äußerlich technischen Dingen Onslow auch in seiner allgemeinen musikalischen Tendenz weit ab von Beethoven. Onslow ist in seinen Quartetten ein feingebildeter, geistvoller Weltmann. Seine Grazie, seine Eleganz, seine schön geglättete Formenplastik ist sein bestes Theil. Selten hat er die schwermüthige Klage eines Adagio's ausgesungen, ohne zugleich feine Züge des Humors ironisch hineinzuweben. Dramatisch bewegt wird er selten, tragisch, wie Beethoven in einzelnen Quartetten, niemals. Er ist auch kein Lyriker des Instrumentalsatzes wie Spohr, wie mitunter Mendelssohn und Schubert. Aber ein trefflicher Epiker ist er, der uns fesselnde Mährchen mit tausend überraschenden, geistreichen Wendungen erzählt, nicht in der treuherzigen Homerischen Naivetät des großen Epikers Haydn, sondern wie Tieck, wie Brentano, wie Platen. Jene romantische Ironie, die bei dem volksthümlichen Karl Maria v. Weber nur erst ein

klein wenig im Hintergrund lauert, ist bei dem viel vornehmeren Onslow bereits durchaus in den Vordergrund getreten. Ueberwältigender großer Affekt, glühende Leidenschaft, weiche Schwärmerei ist ihm fremd. Es drängt ihn wohl zu kräftigen Accenten des musikalischen Ausdrucks, zu einer bewegten Herzenssprache, ja er ist oft übermäßig freigebig mit deren äußeren Wahrzeichen, mit pathetischen Rhythmen und Modulationen, aber überwältigen von verzehrender innerer Gluth läßt er sich niemals. Er ist immer nur so weit leidenschaftlich als ein vollendeter Gentleman in gewählter Gesellschaft leidenschaftlich seyn darf, aber er ist dabei viel zu geistvoll, viel zu formgewandt, um frostig oder langweilig zu werden.

Nur bei einer solchen Natur war es möglich, daß Onslow auf der einen Seite in Form und Ausdruck so eigenartig seyn konnte, daß jeder der nur einige seiner Werke studirt hat, in allen übrigen sogleich diesen Meister wieder erräth, während derselbe doch die verschiedenartigsten Richtungen seiner Zeit in sich aufnahm. Seine Eigenart ist eben mehr Manier als Styl. Der gewandte Weltmann lernt vielerlei Sitten, vielerlei Menschen und Nationalitäten

kennen; er nimmt vielleicht unbewußt von all den tausend bunten Erscheinungen, die an ihm vorüberstreifen, etwas auf in sein Wesen, und wird gerade dadurch, was man eine interessante Persönlichkeit nennt. Aber er behält darum doch wieder im allgemeinen auch seine eigene Sitte und Art. So hat Onslow, ob er gleich deutsche Quartette schrieb, doch auch niemals verläugnen können, daß er lange in Frankreich gelebt, er spricht mitunter ein bischen französisch in seiner deutschen Hausmusik. Man wundert sich gar nicht darüber; denn es gehört ja wohl noch immer zu einem feinen vornehmen Mann, daß er einen leichten französischen Anflug zeige. In den anapästischen Zweivierteltaktsrhythmen der Onslow'schen Finales klingt der französische Chanson in unser Quartett herüber, und in dem gelegentlichen Mißbrauch, den er mit verminderten Septimenaccorden und chromatischen Harmonien treibt, reckt der französische Neuromantiker schon ein wenig das Haupt hervor, und deutet mit schalkhafter Miene auf Berlioz und Genossen. Allein Onslow benützt blos dieses fremdartige Wesen zu gelegentlichen pikanten Effekten; er läßt sich nicht davon beherrschen, er

kokettirt eine Weile mit den Uebertreibungen der Neuromantiker, und spottet dann selber wieder darüber. So lange er sich nun im Gebiete des Zierlichen, Anmuthigen, Humoristischen hält, erscheint dies alles höchst liebenswürdig, so wie er aber zu ernsteren Aufgaben vorschreitet, wird es widerwärtig.

Die früheren Arbeiten Onslow's, in denen er sich bescheidet elegante, graziöse Kammermusik zu schreiben, stehen daher künstlerisch weit höher als viele seiner späteren. Von Anbeginn trat er als ein fertiger Meister auf. Sein erstes Werk (drei Streichquintette) zeigt schon den ganzen Onslow. Es ist da nichts schülerhaftes, dilettantisches mehr, kein Umhertasten und Probiren; der Musiker steht bereits ganz fest in seiner Manier. Auch dies bezeichnet den ächten Weltmann, der dann erst vor die Welt tritt, wenn er bereits ein gemachter Mann ist. Die ersten zwanzig Werke etwa geben uns die Blüthezeit Onslow's: später hat er nach und nach sich selber ausgeschrieben, und ist immer manierirter geworden. Aber fest und zierlich in der Form und gemessen in seinem ganzen künstlerischen Auftreten blieb er immer. Vielleicht kennt die Geschichte der

Musik keinen zweiten, der stets so vorsichtig mit seinen Werken vor das Publikum trat wie Onslow, der vielfach irre gegangen ist, und doch niemals über die Schnur geschlagen hat.

Onslow's großes und dauerndes Verdienst liegt in der Sicherheit, Plastik und Correktheit, mit welcher er die Form handhabt, in dem Fleiß, mit welchem er sich gerade der in der Form sprödesten und schwierigsten Gattung der Musik, dem Streichquartett, hingegeben hat. Es ist dieses Verdienst um so größer als Onslow der letzte der eigentlichen „Quartettschreiber" gewesen, als seine Blüthe bereits in eine Zeit fiel, wo Formlosigkeit, Entartung und Ueberladung der Technik von allen Seiten in die moderne Musik hereinzubrechen begann. Onslow ist in dieser Beziehung mit seinem Zeitgenossen Platen zusammen zu stellen. Beide vollführten dieselbe Sendung. Schon aus dem, was ich bisher gesagt, wird man viele Parallelen mit Platen herausfinden können. Platen war so glücklich, jung zu sterben; Onslow, der es zu höherem Lebensalter gebracht, zeigt uns in seinen späteren manierirten, trotzdem aber immer noch theilweise von der ihm angeborenen

Idealität des Formensinnes durchleuchteten Werken, was wahrscheinlich auch Platen geworden wäre, wenn er länger gelebt hätte. Onslow ist durch Mendelssohn verdrängt, theilweise schon in Vergessenheit gestürzt. Den Mendelssohn unter den modernen Dichtern erwarten wir noch. Mendelssohn war nicht minder formvollendet wie Onslow, aber seine ganze Künstlernatur war weit reicher und tiefer angelegt. Er brachte der modernen Musik wieder neue große Stoffe; er suchte den tiefen germanisch-christlichen Geist Bachs und Händels wieder in die moderne Tondichtung zurückzuführen, während Onslow gleich Platen ein ästhetischer Heide gewesen war, der sich's an dem Cultus der verklärten schönen Sinnlichkeit und an dem reizenden Spiel mit hellenischer Formplastik hatte genügen lassen. Mendelssohn hat daher nicht blos die Sympathien der Musiker, sondern überhaupt der modernen gebildeten Gesellschaft gewonnen, die unvermerkt immer mehr jenen christlich conservativen Geist in sich aufnimmt; wer Mendelssohn als Musiker nicht versteht, der ahnt wenigstens seine Bedeutung als eines der Wiedererwecker der alten kirchlichen Tonmeister. Ist es nicht merkwürdig,

daß dies derselbe Mendelssohn ist, bei dem man wohl auch die Frage aufwirft: ob er nicht „jüdele“ in seiner Schreibart? Wer sich aus religiöser Tendenz an Mendelssohn erbaut, für den ist freilich Onslow so wenig mehr vorhanden wie Platen.

Onslow blieb bei der Kammermusik stehen, wie Platen bei der Lyrik. An seinen Opern war die Ouvertüre das Beste; seine Symphonien sind Streichquartette für Orchester. Seine Streichquartette sind oft weniger Hausmusik, gleich denen der älteren Meister, als vielmehr Salonsmusik im guten Sinne des Worts. Salonsmusik, wie die Onslow'sche, kann man sich schon gefallen lassen. Nur gehört sie in den idealen, nicht existirenden Salon. Denn um in unsern wirklichen Salons gespielt zu werden, ist sie viel zu geistvoll, viel zu fein ausgearbeitet, und vor einem Onslow'schen Quartett würde vermuthlich der ganze Salon davon laufen.

Volksthümlich konnte eine solche Musik natürlich auch nicht werden, wohl aber hat sie eine durchgreifende Verbreitung bei den Kennern, bei den Leuten von musikalischer Bildung gefunden, namentlich in Deutschland. Sie wird auch in den Quartettabenden

des deutſchen Hauſes noch lange und mit Recht ihren Platz behaupten. Die Einſeitigkeiten und Manieren Onslow's werden unſere Zeit ſchwerlich mehr verführen, wohl aber können wir lernen an ſeiner Klarheit und Formvollendung, an ſeiner Architektonik, namentlich jetzt, wo ein neues Evangelium aufkommt, welches die Zerſtörung aller Form als den Gipfel aller muſikaliſchen Kunſt bezeichnet.

Wenn einmal ein Poet der Zukunft auftritt, und den Dichtern predigt, daß alle Verskunſt ein langer, langer Zopf ſey, daß es vielmehr die Wahrheit und Natur in der Poeſie erheiſche lediglich in Jean Paul'ſchen Streckverſen zu dichten; dann wird es an der Zeit ſeyn, die Lectüre Platens wieder recht dringend zu empfehlen. So iſt es angeſichts jener Fanatiker des muſikaliſchen Streckverſes gegenwärtig auch wahrhaft zeitgemäß, wenn die Muſiker wieder fleißiger als bisher zum Studium der Kammermuſik aus Onslow's früherer Periode zurückgreifen, vorausgeſetzt, daß ſie die Werke unſerer drei größten Quartettcomponiſten ohnedies wie ihr Brevier auswendig lernen.

4061

Musikalische

Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

W. H. Riehl.

Zweiter Band.

Zweite Auflage.

Stuttgart.

Cotta'scher Verlag.

1862.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
in Stuttgart und Augsburg.

Vorwort.

Dieſe „Zweite Folge“ der „Charakterköpfe“ unterſcheidet ſich von der erſten durch eine weit weniger ſkizzenhafte Anlage. Ich wollte diesmal nicht Kunde von allerlei vergeſſenen Meiſtern bringen, ſondern im Gegentheile von Tonſetzern, deren Werke in Jedermannes Ohre ſind, von den Romantikern des Theaters und von etlichen Klaſſikern des Klavieres. So geſtaltete ſich die erſte

Hälfte zu einer zuſammenhängenden Geſchichte der romantiſchen Oper von 1815—1835, gebaut auf eine ausgeführte Charakteriſtik der bedeutendſten Meiſter, welche durch allgemeine Ueberblicke und die Epiſoden der Schüler- und Nachahmergruppen in den Fluß einer möglichſt vollſtändigen und einheitlichen Erzählung gebracht wurde. Der kundige Leſer wird nicht verkennen, daß ich hierbei nach den unmittelbaren Quellen der Werke jener Tondichter gearbeitet habe und nach den noch ſehr wenig benützten der muſikaliſchen Brochüren- und Zeitungslitteratur der gedachten Periode. Da ich ſelten von unbekannten Thatſachen reden konnte, ſo ſuchte ich die bekannten um ſo fleißiger neu zu durchforſchen und neu zu begründen, und das Ganze nicht nur zu einem

Stück Kunſtgeſchichte auszuſpinnen ſondern auch zu einem Stück Sittengeſchichte.

Das zweite Buch knüpft an die gegenwärtig ſo maſſenhaft auftauchenden neuen Geſammtausgaben unſerer großen Klaviermeiſter, um im Lebensbild und im äſthetiſchen Grundriß jene Tonwerke zu erläutern, die dem deutſchen Volke nicht warm genug an's Herz gelegt werden können. Ueberall aber leitete mich in dieſer Schrift wie in ihrer Vorläuferin der Gedanke, nicht blos neuen muſikaliſchen Stoff zu Tage zu fördern, ſondern denſelben auch im Zuſammenhang mit unſerm übrigen Culturleben zu erkennen, für Reinigung der ſo wildverwachſenen Aeſthetik unſerer Kunſt zu wirken und zugleich die äußere Form der Darſtellung künſtleriſch abzurunden, daß

ſich der Leſer nicht nur belehren ſondern auch erfreuen möge an dieſem Büchlein, gleichwie an einer behaglichen, fein und ebenmäßig gebauten Sonate.

München, am 17. Oktober 1859.

W. H. R.

Inhalt.

Erstes Buch.

Zwanzig Jahre aus der Geschichte der romantischen Oper.

		Seite
I.	Rossini, Bellini, Donizetti	3
II.	Boieldieu und Auber mit ihren Genossen . .	76
III.	Spohr, Weber und Meyerbeer	132

Zweites Buch.

Vier Meister des Klaviersatzes.

I.	Muzio Clementi	229
II.	K. M. von Weber als Klaviercomponist . . .	260
III.	Haydn's Sonaten	302
IV.	Sebastian Bach's Klavierwerke in der Gegenwart	340

Erſtes Buch.

Zwanzig Jahre

aus der

Geſchichte der romantiſchen Oper.

I.

Roſſini, Bellini, Donizetti.

Die Italiener zehrten in der Einbildung an ihrem muſikaliſchen Weltruhm und hatten ihn doch verloren. Sie waren nicht mehr Alleinherrſcher auf den Opernbühnen Europa's, ja ſie mußten ſich deutſche Meiſter verſchreiben, welche neue und alte Neuigkeiten für die Stagione brachten; denn die guten heimiſchen Meiſter waren alt und ſchwach und es fehlte an friſchem Nachwuchs. Aber der Stolz, die erſte muſikaliſche Nation zu ſeyn, fehlte dennoch nicht. Man hatte freilich Mozart auf die italieniſchen Bretter gebracht, doch nicht um ihn mit gläubiger Verehrung ſondern mit gemeſſener Kritik zu empfangen. Es mußte weidlich geſtrichen und geglättet werden an ſeinen Partituren; denn der Italiener iſt nicht ſo duldſam wie der Deutſche,

und nur was sich seinem Geschmack und seinen Launen fügt, mag Wurzel fassen in seinem Lande. Als man 1817 den Titus in Mailand gab, schmeidigte der Kapellmeister zuvor die „harmonischen Härten" dieses Werkes, welches uns doch schon so italienisch glatt erscheint, ja selbst der so klar dahin wallende Priestermarsch der Zauberflöte ward in der Harmonisirung corrigirt (man könnte mit Campe übersetzen „verschlimm-bessert"), weil seine Accorde zu sehr musica robusta waren für ein wälsches Ohr. Dennoch gefiel diese Musik, wenn sie auch manchmal durchfiel, und den ächten Patrioten begann es so um's Jahr 1815 bange zu werden, daß sie dauernd gefallen möchte. Man nannte zwar die Melodien des Don Juan einen Grabgesang ohne Ende; doch wurden Viele gepackt von diesem Grabgesang. Es bildete sich eine Partei für die „musica filosofica," wie der Italiener eine gut gearbeitete und gemeinte aber sinnlich reizlose Musik, also vorab die deutsche, spottend nennt. Widerstrebenden Geistes ward gar Mancher damals ergriffen von solch deutscher Philosophie der Töne. Bei der ersten Aufführung des Titus auf einem italienischen

Theater geschah es, daß sich nach dem gewaltigen ersten Finale Stimmen aus dem Parterre erhoben, welche entrüstet über sich selbst, daß sie sich hatten erschüttern lassen, wie über die Musik, welche solches gewirkt, ausriefen: „Das ist nicht Musik! — das ist Philosophie!“

Die Besorgniß, Italiens Oper möge verdeutscht werden, war aber zur Zeit noch sehr grundlos. Als der beste italienische Opernsetzer galt — Simon Mayr, wie schon sein Name besagt, ein guter Deutscher, von Geburt ein Altbayer, seßhaft in Bergamo. Er schrieb aber keine deutschen Opern, sondern die besten italienischen, und obgleich man ihm nachrühmt, daß er durch manchen Zug deutschen Ernstes und deutscher Strenge die verflachte italienische Oper wieder aufgefrischt, so ergab er sich doch wesentlich der fremden Art. Die Italiener haben in ihm viel mehr den Deutschen bezwungen als der Deutsche die Italiener. So zogen auch Peter Winter, Joseph Weigl und Gyrowetz über die Alpen, um in Italien italienisch zu schreiben. Indem die wälsche Bühne durch solche Berufungen ihre Armuth bekundete, gewann sie doch zugleich einen Triumph über die

deutſchen Meiſter, welche ſich ihrer Geſchmackstyrannei beugten. Dachte man 1816 doch ſogar daran, Beethoven zur Compoſition einer italieniſchen Oper nach Mailand einzuladen!

So konnten die Italiener alſo immer noch von dem alten Ruhme träumen, den ſie verloren hatten. Selbſt in Paris begann nach Napoleons Sturze die italieniſche Oper wieder entſchiedener Mode zu werden, und in Deutſchland florirte trotz all unſerer großen Meiſter die italieniſche Weiſe auf der Bühne und im Concert. Es war der Handwerksſtolz des deutſchen Sängers, im Concerte die Arien mit italieniſchem Texte zu ſingen; deutſcher Text galt für dilettantiſch. Ja in München und Dresden war noch eine eigene italieniſche Opernbühne mit italieniſchem Perſonal in's neunzehnte Jahrhundert herübergeſchmuggelt worden, und noch in den zwanziger Jahren ſchrieb Morlacchi italieniſche Originalopern für Dresden, und es fügte ſich boshaft genug, daß die letzte derſelben „der Renegat“ hieß.

Die Ueberlieferung des italieniſchen Einfluſſes ſtand noch feſt, der Aberglaube an die italieniſche Oper; aber es wankte längſt der rechte Glaube, der

durch siegesgewaltige schaffende Meister entzündet wird. Da kam Rossini, der wunderbare Mann des glänzenden Talentes, der Bühnenkenntniß und Lebensklugheit und gewann seinem Vaterlande wirklich noch einmal den Ruhm, welchen es seit Jahrzehnten nur mehr in der Einbildung besessen hatte: die ganze Welt ward wieder dienstbar der italienischen Oper wie in der alten Zeit.

Wenn ein Bußprediger die künstlerische und sittliche Nichtigkeit des modernen Theaters predigen und zugleich die Mattherzigkeit der Restaurationszeit von Anno fünfzehn bis dreißig geißeln wollte, so wüßte ich ihm keinen schöneren Text als das Leben Rossini's. Nicht der Mann war klein, sondern seine Kunst und seine Zeit, die ihn groß machten, und mit den Schwächen Beider wußte er unvergleichlich zu wuchern.

Schon die Chronologie von Rossini's Wirken klingt wunderlich genug. Mit dem einundzwanzigsten Lebensjahre („Tancred," 1813) begann er Epoche zu machen, und schrieb von da bis zum dreißigsten dreißig Opern. Und doch war er kein frühreifes Wunderkind gewesen; im Gegentheil, erst in dem

siebzehnjährigen Jüngling erwachte die Kunstliebe; dann kamen nach kaum drei Lehrjahren auch schon gleich die Meisterjahre, wie ein russischer Sommer, der unvermittelt aus dem Winter aufblüht. Mit fünfundzwanzig Jahren („Barbier" und „Othello") begann der junge Mann alle Bühnen zu beherrschen; er stand auf dem Gipfel seines Ruhmes; denn mit dem dreißigsten Lebensjahre wandte sich merkbar die allgemeine Gunst. Rossini schien schon „fertig" zu seyn, wann Andere erst recht anfangen. Allein er raffte sich wieder auf und der sechsunddreißigjährige Mann brachte das reifste, reichste Werk seines Lebens („Tell," 1829), um dann abzuschließen und die Welt durch sein Feiern ebensosehr in Spannung und Staunen zu setzen, wie vordem durch seine Arbeitswuth.

Das Drama heischt sonst vor allen Kunstzweigen den reifen Mann; nur die italienische Oper scheint eine Ausnahme zu machen; vielleicht eben darum, weil sie nur ausnahmsweise ein Drama ist. Rossini steht keineswegs allein unter seinen Landsleuten mit seiner frühreifen Dramatik; im Gegentheil, eben weil er ein so ächter Italiener

war, mußte er auch ſchon ſo frühe für's Theater ſchreiben. Er iſt umgeben von einer ganzen Gruppe unbärtiger Dramatiker; faſt alle ſeine Genoſſen, Schüler und Nachfolger ſaßen ſchon feſt auf der Bühne zu einer Zeit, wo die meiſten deutſchen Tondichter doch in der Regel noch in der Schule feſtſitzen. Mercadante war ſchon im zweiundzwanzigſten Jahre ein mit Beifall gelohnter Operncomponiſt und hatte im vierundzwanzigſten bereits acht Opern auf die Bretter gebracht; er galt damals ſchon für den beſten Schüler des eben auch erſt dreißigjährigen Roſſini und für einen der beſten italieniſchen Meiſter überhaupt! Generali ſchrieb für die Bühne ſeit ſeinem ſiebzehnten, Pacini ſeit ſeinem achtzehnten Lebensjahre, Bellini ſeit ſeinem zweiundzwanzigſten; der „Pirat“ des fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes ging ſchon beifallgekrönt in alle Welt, und in demſelben Alter hatte Donizetti bereits fünf große und drei kleine Opern vor die Lampen geführt. Dieſe jungen Leute ſchlugen mit ihrer leichten Kunſt den Ernſt und Tiefſinn der erprobteſten Meiſter — wenigſtens bei dem großen Haufen — aus dem Felde, ſie beſtimmten den Schnitt der italieniſchen

Oper, und die italienische Oper war damals das Modejournal der großen musikalischen Welt. Welche Zeit, da Tancred, den ein Jüngling ohne Bart geschrieben, gesungen von einer Altistin mit gemaltem Schnurrbart, das Urbild eines Opernhelden war, ein Schmetterling, wie Börne sagt, der über ein Schlachtfeld fliegt!

Wer in jungen Jahren schon dramatische Erfolge gewinnen will, der muß nach überlieferter Schablone arbeiten, wenn er nicht ein Wunderkind wie Mozart ist. Selbst Gluck und Weber schufen erst im reifen Alter neue Bahnen dem dramatischen Tonsatz. Das lag Rossini ferne; denn ein kühner Neuerer von siebzehn Jahren hätte auf den Brettern ganz gewiß den Hals gebrochen. Er griff die vaterländische Weise in jugendfrischem Geiste auf, aber im Wesen nahm er sie hin, wie sie eben überliefert war. Der Gesichtskreis seiner Jugend war beschränkt, und gelernt hatte er zum Glück auch nicht viel, so daß er ganz harmlos sicheren Fußes den breiten Weg einschlagen konnte, der zwar zur kritischen Verdammniß führt, aber auch zur Seligkeit des äußeren Erfolges. Ich sagte ja, Rossini's Leben ist ein

rechter Text für einen Bußprediger, aber ein schlechter Text für die ehrgeizige Jugend, welche dann meint, man brauche nur auch nichts zu lernen, um ein Rossini zu werden. Der Sohn eines fahrenden Musikers und einer Sängerin aus einer kleinen Landstadt, sang er als Knabe schon auf den Theatern, er wuchs auf den Brettern auf, ohne Schule war er doch als Jüngling schon kein Dilettant mehr, die Routine war seine Schule. Wenn er auch niemals den vollkommen reinen Satz lernte, so hatte er doch von Anbeginn einen vollkommen sicheren Satz; in der Schule war er nicht zu Haus, aber er war zu Haus auf der Bühne und im Orchester. Er wuchs mit seinen Werken, er lernte beständig vor dem Publikum, aber er wollte nie gelehrter seyn als die Masse seiner Zuhörer und gerade damit gewinnt man diese Masse am sichersten. Er kannte sich und seine Leute und war vielleicht der klügste aller berühmten Tonsetzer. Als er im Jahre 1822 seine ersten persönlichen Triumphe auf deutschem Boden feierte, sprach er das schneidend kluge Wort: „Die deutschen Tonsetzer verlangen, ich soll schreiben wie Haydn und Mozart. Wenn ich mir aber auch

alle Mühe gäbe, so würde ich doch ein schlechter Haydn und Mozart. Da bleibe ich lieber ein Rossini. Was der auch sey, *etwas* ist er doch, und ein schlechter Rossini bin ich wenigstens nicht."

Die Bekanntschaft Rossini's mit den deutschen Klassikern der Tonkunst ist häufig besprochen worden; denn in Deutschland wenigstens glaubte man lange Zeit, Rossini bedürfe nur tüchtiger deutscher Studien um selber ein Klassiker zu werden. Dann hätte er aber aus dem Zauberkreise der Routine und der nationalen Ueberlieferung heraustreten müssen, und Rossini war zu klug, um den Sperling in der Hand für die Taube auf dem Dache fahren zu lassen. Schon 1817 erzählte ein Berichterstatter der „Allgemeinen Musikzeitung," Rossini habe ihm ganze Stücke von Haydn, Mozart und Beethoven vorgespielt, die er nicht entfernt bei demselben vermuthet hätte, und in neuerer Zeit ließ Ferdinand Hiller ein Zwiegespräch mit Rossini drucken, welches bezeugte, daß der Maestro schier eine größere Kenntniß und Verehrung jener Heroen in sich trägt als mancher deutsche Kapellmeister. Unstreitig hat auch Rossini in seinen melodischen und harmonischen Formen

Vieles von Haydn gelernt, den er besonders hoch hält, und in seinen dramatischen Effekten Vieles von Mozart. Darum fiel es ihm aber doch nicht im Traume bei, deutsch zu schreiben und die sichere Schablone seiner italienischen Oper durch das Wagniß deutscher Dramatik zu verschieben. Die Musik hat in Italien ihren örtlichen Bann, und folgerecht meinte der kluge Italiener (1817), wenn er einmal für Wien eine Oper componirte, so würde er wohl den höheren deutschen Flug des Styles nehmen; als er aber 1822 wirklich nach Wien kam, fand er diesen höheren Flug sehr überflüssig, denn das große Publikum selber war inzwischen nach ächt deutscher Art ganz ergebenst zu dem wälschen Style heruntergestiegen. In Paris dagegen hielt es Rossini etliche Jahre später der Mühe werth französisch zu schreiben und im Tell französisch-deutsche Charakteristik mit italienischem Gesang und etwas schweizerischem Kuhreigen zu verbinden. Natürlich. Wenn ein Italiener nach Deutschland kommt, so sprechen die Deutschen italienisch mit ihm; kommt er aber nach Frankreich, so muß er französisch lernen. Auch Gluck war nach Paris gegangen und legte dort den land-

läufigen italieniſchen Opernſtyl ab, aber nicht um dann franzöſiſch zu ſetzen, ſondern weil er noch in Paris eine Freiſtatt ſah, wo er vielmehr erſt recht Gluckiſch ſetzen konnte. Morlacchi ſchrieb einmal eine Oper, die einen franzöſiſchen Stoff behandelte, für Mailand, und gab deßhalb der Muſik einen leiſen Hauch franzöſiſcher Farbe. Man machte ihm Vorwürfe darob, worauf er erwiderte, die Handlung ſpiele in Frankreich. Da rief ein Italiener: „Aber wir ſind in Mailand!“

So lange alſo Roſſini noch in Italien die Operationsbaſis ſeiner Siege ſah, ſchrieb er italieniſch; er lernte unter der Hand überall, warum nicht zuweilen auch etwas von den nordiſchen Meiſtern, die er im Stillen hoch hielt? deſto lauter erzählten ſich dann die Italiener, daß er in die Apenninen gehe, um den vaterländiſchen Liedern der Hirten zu lauſchen, wenn er um neue Themen für ſeine Arien verlegen ſey: ſeine Hauptſchule aber blieb die Praxis der örtlichen italieniſchen Bühne. Nun ſcheint es doch auch ungerecht, daß die deutſchen Kritiker fort und fort vom Tancred bis zum Tell begehrten, Roſſini ſolle deutſcher ſeyn in ſeinem Styl, da wir

es andererſeits einem deutſchen Meiſter ſo ſchwer verargen, wenn er in italieniſchen Formen dichtet. Allein ganz ungerecht war jenes Anſinnen dennoch nicht. Die italieniſche Oper war in Einſeitigkeit entartet, ſie hatte nicht wenige zur vollendeten Kunſt nothwendige Vorzüge verloren, die vordem den großen italieniſchen Meiſtern durchaus nicht fremd, die keineswegs unnational waren. Dahin gehörte die edlere, reinere und tiefere Geſtaltung der Harmonie, die keuſchere Führung des Geſanges und die Unterordnung eines blos ſinnlich ergötzenden Tonſpieles unter das Vernunftgeſetz des dramatiſchen Ausdruckes. Man brauchte nicht Gluck und Mozart oder Bach und Händel, man brauchte nur den Schatten Scarlatti's und ſeiner großen Genoſſen zu beſchwören, daß ſie zürnend bezeugten, wie weit Roſſini von dem edleren und ächten Urbild italieniſcher Kunſt gewichen ſey. Das beſte Erbe jener hohen Meiſter Italiens aber hatten gerade unſere Klaſſiker angetreten und mächtig vermehrt. Deutſche Schule machen, hieß darum nicht ſchlechtweg, ſich italieniſcher Art entäußern; der Künſtler mit klarem hiſtoriſchem Blick mußte darin vielmehr das Mittel ſehen, dem

italienischen Volke wiederzugewinnen, was es vordem bereits besessen, aber leider verloren hatte. Im achtzehnten Jahrhundert forderte man mit gleichem Recht, daß der deutsche Musiker die Italiener studire, wie im neunzehnten, daß der italienische seinen Blick gen Norden wende. Mozart und Händel waren nicht undeutsch geworden durch verarbeitete italienische Studien, sie hatten sich vielmehr gerade durch diese um so reiner, freier und universeller entwickelt. Allein von einem jungen Manne wie Rossini, der vom Sturme des Beifalls dahingetragen eine schlaffe nach Sinnenreiz dürstende Welt entzückte, durfte man solchen Ernst der Aufgabe und der Arbeit nicht fordern. Und so blieb der Streit ein ganz äußerlicher, unverstanden und ungeschlichtet. Man forderte ihn auf, deutsch zu schreiben und er erwiderte mit Fug, daß er ein Italiener sey. Man hätte ihn auffordern sollen, ein ganzer Künstler zu seyn, deutsch wie Scarlatti und italienisch wie Mozart, ein hoher, reiner und strenger Tondichter, wie die alten Italiener und die Besten unter den alten und neuen Deutschen, und der Beste unter den neuesten Deutschen hieß damals noch — Beethoven!

Wie wir übrigens jetzt den früheren Werken Rossini's einen Mangel an folgerechter dramatischer Charakteristik vorwerfen, so verdammten ihn seine Landsleute und Zeitgenossen häufig wegen des überstark aufgetragenen dramatischen Colorits! So flach und wasserfarbig war der italienische Opernstyl im Anfang unsers Jahrhunderts geworden, daß Tancred in Italien als ein Werk voll französisch zugespitzter Declamation, voll französischer Modulations- und Orchestereffecte erschien neben dem glatt dahin gleitenden Tonfluß Zingarelli's und Paesiello's oder gar der kleineren Götter des Tages wie Paveſi, Puccita, Nicolini, Portogallo, Mosca. Im Gegensatz zu diesen Meistern nannten daher die Italiener den Rossini schon frühe ihren „Romantiker"; das Romantische in der Musik aber fühlte man damals vorzugsweise aus den neuen, kecken und charakteristischen Modulationen heraus, aus den überraschenden Gewaltsprüngen von Tonart zu Tonart, die auch heute noch vor jedem andern Kunstmittel und Kunstgriff das oberflächliche Ohr bestechen. Dieses übermüthig kecke Moduliren, durch welches Rossini so oft eine abgegriffene Melodie neu und frisch zu

machen wußte, durch welches auch Weber manchmal mehr berauſcht als erbaut, durch welches Meyerbeer und Wagner den Mangel melodiſcher Erfindung ſo geſchickt zu verhüllen wiſſen, ward vordem von dem alten Salieri mit der Laune eines Mannes verglichen, der zum Fenſter hinausſpringt, wenn zwei Schritt nebenan die Thüre offen ſteht. Als Roſſini's „Barbier von Sevilla" erſchien, fanden ihn die Italiener viel zu modulationsreich, viel zu dramatiſch und charakterſchwer, und dieſe Muſik, welche uns jetzt die reizendſte, ächteſt italieniſche dünkt, die Roſſini wohl je geſchrieben, wie Champagner brauſend und perlend, hatte hier und da ſchweren Stand neben dem glätteren, ungleich flacheren „Barbier" des Paeſiello. Man muß den Künſtler aus ſeiner Zeit und ſeinem Volke heraus beurtheilen, man darf ihn nicht meſſen mit fremdem und ſpäterem Maße. Neben Gluck und Weber und Wagner iſt Roſſini freilich der ſüße, dramatiſch farbloſe Sänger, der Schwan von Peſaro mit dem gefährlichen Sirenenlied. Als der Italiener ſeiner Zeit hat er dagegen die Oper ſtätig zu friſcherem dramatiſchem Leben geführt. Zum Beweis braucht man nur den Othello

mit Tancred zu vergleichen, die ſpätere Ueberarbeitung des Mohamed und Moſes mit der früheren Geſtalt dieſer Werke, die Semiramis und ſelbſt den verrufenen Grafen Ory mit den Jünglingsarbeiten des Meiſters und endlich gar den Tell mit allen ſeinen älteren Tondichtungen. Wenn Roſſini überhaupt fortſchritt, ſo geſchah es im dramatiſchen Gehalt. Vor vierzig Jahren liebte man es, den Streit zwiſchen Roſſini und ſeinen Gegnern mit der Fehde der Picciniſten und Gluckiſten zu vergleichen, und wenn der Federkrieg damals in Italien und Deutſchland auch nicht ſo tief brannte, wie weiland in Paris, ſo praſſelte dafür deſto mehr Flackerfeuer in die Luft mit Qualm und Rauch. In einem Stücke wenigſtens traf der Vergleich auf's Haar: die Streitenden ſelber verrückten den wahren Schwerpunkt der Frage. Roſſini und Piccini waren Beide geborene Dramatiker, die, wenn ſie nur wollten, nicht blos die ruhende Empfindung, ſondern auch die Schnellkraft der That in Tönen zu verſinnbilden, die Gegenſätze der Situation im Wechſel der muſikaliſchen Farbe zu malen wußten. Darin ſind ſie nur nach der Höhe und Tiefe, nicht nach der Art

von Gluck unterſchieden. Aber jene beiden Italiener waren die Diener des Publikums, Gluck war ein Diener der Kunſt und des Publikums Herr und Meiſter. Roſſini folgte dem Zuge der Zeit und entwickelte ſich demgemäß mehr und mehr als ein Dramatiker; Gluck ward ein Dramatiker, weil er es nach ſeinem Gewiſſen trotz dem Gegenzuge des herrſchenden Geſchmackes werden mußte; er war der hohe Meiſter und Piccini und Roſſini waren die klugen Meiſter. Nicht der dramatiſche oder romantiſche oder ſonſt irgend ein Styl, ſondern die Hoheit des Kunſtideales war es, was Roſſini von den Deutſchen hätte lernen müſſen.

Seine Opern hatten von Anbeginn ſehr wechſelnden Erfolg in den verſchiedenen italieniſchen Städten; wie aus einer Lotterie ſprangen ihm Nieten und Treffer entgegen, aber durch ſeine fabelhafte Geſchwindſchreiberei, durch raſtlos neue Einſätze glich er Gewinn und Verluſt aus und ſprengte zuletzt die Bank. So machen es die klugen Meiſter; ſie laſſen die Kritik nicht zum Athem kommen, wenn ſie auch für ſich ſelbſt alle Kritik drüber verlieren ſollten. Binnen vier Jahren ward Roſſini ſolchergeſtalt der

Liebling der Italiener, binnen zehn Jahren hatte er die Oppoſition auch in Deutſchland machtlos gemacht. Er ſchrieb für den äußern Erfolg, raſch und viel und mehr wenn er äußerlich als innerlich gezwungen war. Er ging ſchwer an die Arbeit; brannte es ihm aber auf dem Nagel, dann flogen die Noten auf's Papier, der Tag mußte wiederbringen, was Monate verſäumt hatten, und man ſagt, der Beſteller einer verſprochenen Oper hätte ihn zu guter Letzt ſo lange im Hausarreſt gehalten, bis das Werk vollendet war. Ein feiner, höflicher, geſchmeidiger Mann, ein ächter Weltmann, einnehmend im Aeußern, glatt und doch wechſelvoll in der Phyſiognomie der Seele wie des Geſichtes, welches Maler und Bildhauer zur Verzweiflung brachte, war er artig gegen alle Welt, zugleich aber voller Witz, Laune und Sarkasmus, und in ſeinen Werken ſelbſt ſpürt man's, wie er, der gefällige Diener des Publikums, ſich doch zugleich über dieſes Publikum luſtig macht. Als der feinſte Weltmann zeigte er ſich übrigens Angeſichts ſeiner Gegner und ſeiner — Schmeichler. Als ihm 1826 K. M. v. Weber, damals ſein mächtigſter, ruhmgekrönter Widerſacher,

in Paris begegnete, empfing er ihn mit liebenswürdigster Zuvorkommenheit. Und war nicht schon lange vorher denn doch auch mancher kleine Zug Rossini'scher Musik in Weber's deutschen Gesang ganz artig eingeschlüpft? Mit bewundernswürdigem Takt benahm sich der Maestro, als ihm seine Verehrer glänzende Feste in Paris, Wien und Frankfurt gaben und dämpfte die Gefahr übertriebener Schmeichelei durch die feinste Kunst der Bescheidenheit. Den Franzosen gab der kluge Mann in seiner Musik Zugeständnisse an ihren National-Geschmack, den Deutschen schöne Worte über ihre großen Todten und den Engländern nahm er auf's artigste ihr schönes Geld ab, indem er sich 1824 die Annahme einer Einladung zu den Thee's der Lords und Ladys mit je fünfzig Guineen und drei Direktionsabende im Theater mit 2500 Pfund zahlen ließ. Wie zeichnet sich der ganze Gegensatz des Künstlercharakters Gluck's und Rossini's schon in diesen äußern Zügen!

Es ist gar lehrreich, die Einflüsse unsers Meisters in den Jahrbüchern der italienischen Opernbühne schrittweise zu verfolgen. Da legen sich die

klaffendſten Wunden des Opernweſens und der modernen Muſik überhaupt unſerm Auge blos; denn es iſt kaum, als ſchauten wir in die Geſchichte der Kunſt, ſondern vielmehr in eine Geſchichte der Mode. Wenige Jahre nach Roſſini's erſten Triumphen erſcheinen die bis dahin gefeierten andern Meiſter den Italienern bereits altmodiſch und verſchwinden raſch von der Bühne, falls ſie nicht mehr jung genug ſind, um noch flugs umzuſatteln und auch Roſſiniſch ſchreiben zu lernen. Binnen eines Jahrzehnts werden Cimaroſa, Paeſiello, Sacchini, Zingarelli, Paer, Simon Mayr zu den Akten gelegt. Dem Italiener iſt die Oper zunächſt Novität, d. h. eine unterhaltende Neuigkeit, nachher wohl auch Kunſtwerk; eine feſſelnde alte Oper iſt ein Widerſpruch in ſich ſelber. Solange der alte Mozart den Italienern noch Novität war, ſchien er eine Weile den gleichfalls neuen jungen Roſſini zu gefährden. Aber das Intereſſe ſchwindet mit der „Saiſon," ganz wie bei der vornehmen Garderobe. Die nächſte Saiſon bringt eine neue Oper und ein neues Kleid. Vielleicht thut's auch eine abgetragene Oper mit neuem Text, oder auch eine neue Oper mit einer abgetragenen und

vergessenen Ouverture und etlichen frisch aufgefärbten alten Einlagen, wie es Rossini und seine Genossen zum öftern gemacht haben, wenn die Novität nicht geschwind genug fertig wurde. Darum mußten alle epochemachenden italienischen Opernsetzer der neuern Zeit Vielschreiber und Geschwindschreiber werden. Rossini verdrängt rasch die älteren Meister, aber auch von seinen eigenen Werken verdrängt rasch eines das andere. Wer kennt heutigen Tages auch nur noch die Titel seiner dreißig Opern? Wo ist sein Aureliak, seine Elisabeth, seine Zelmira, sein Corradino, seine Armida, sein Aschenbrödel hingekommen? Und war es nicht vielmehr das Ausland, welches den Hauptwerken, dem Othello, Moses, Tell, der Semiramis und dem Barbier von Sevilla eine größere Dauer auf der Bühne sicherte? War es nicht Deutschland, wo man Cimarosa und Paer und Paesiello auch neben und nach Rossini noch hören konnte, und wo man selbst in den zwanziger Jahren noch dann und wann den Oedipus des Sacchini über die Bretter gehen sah und nun, im Gegensatze zu Rossini, erst recht deutlich allerlei Verwandtschaft dieses Meisters mit Gluck herausspürte? Und doch

ſind auch wir von der italieniſchen Ketzerei fort und fort angeſteckt worden, als ob in der Muſik, namentlich der theatraliſchen, nur das Neue intereſſant, als ob die Werke dieſer Kunſt Modeartikel ſeyen! Scheuen ſich doch die Muſikverleger auch heute noch, eine Jahrzahl auf das Notenheft zu drucken, damit es, ſolange das Papier nicht gar vergilbt, auf Jahr und Tag als eine Novität paſſiren möge.

Wer für die moderne Bühne mit ſicherem Erfolg componiren will, der muß vorab den ausübenden Künſtlern ſchmeicheln. Singt er allen Hörern auch noch ſo ſüß in's Ohr, ſeine Muſik iſt aber nicht „dankbar" für das Orcheſter als Ganzes und für die Sänger als Einzelne, ſo wird er doch nur halb gewinnen. Aus der Stimmung des Perſonals in den Proben weiſſagt darum der Kundige meiſt treffend den Erfolg, und oft iſt die neue Oper ſchon vor der erſten Aufführung endgültig gerichtet. Spielt das Orcheſter in den Proben willig und behaglich, flüſtern die Sängerinnen ihren Part nicht bloß mit halber Stimme, ſondern laſſen ſie ſich hier und da zu einem Stück vollen Vortrages hinreißen, dann deutet das Queckſilber auf gut Wetter; das gute

Vorurtheil dringt von der Bühne in die Kaffeehäuser, es spricht sich von Mund zu Mund und die Gunst, welche vor dem ersten Schlage des Taktstockes im harrenden Zuschauerraume herrscht, entscheidet über den ersten Applaus und der erste Applaus über das ganze Stück. Dazu sitzen im Orchester redefertige Kritiker, meist auch etliche federfertige Zeitungscorrespondenten, die nach Maßgabe der Stimmung des Personals Lob und Tadel dauernder zu festigen und selbst einen Erfolg, den die Oper wider ihren Willen errungen, stark zu verdünnen verstehen. Kluge Componisten wissen daher längst, daß Sänger und Orchester und nicht Parterre und Logen die wahre cursnotirende Börse der Oper bilden, und schmeicheln dem Personal nicht blos in Tönen, sondern auch persönlich in Wort und That. Nun scheint freilich nichts natürlicher, als daß die mitwirkenden Künstler zuerst den Wahrspruch fällen über ein neues Kunstwerk, — wenn sie es nur eben als Künstler thäten! Dem Wesen unsers modernen Theaters gemäß, das leider auf den Grundsteinen des Tageserfolges und des persönlichen Ehrgeizes ruht, urtheilen sie aber vielmehr in der Regel

als erfolgſüchtige, ehrgeizige Individuen. Eine Muſik, die ſich ſchwer ſingt und leicht klingt, taugt ihnen nichts: ſie muß ſich leicht ſingen und ſchwer klingen; eine Begleitung, die ſich dem Drama unterordnet, iſt dem Orcheſter undankbar, es will ſichtbar mithandeln, es will auch auf der Bühne ſtehen. So macht dieſes Gebot des allſeitig dankbaren Satzes den Tondichter zum Knecht des Handwerks. Wo er blos ausführbar ſchreiben ſollte, ſchreibt er für die Ausführung.

Keiner verſtand dieſen faulen Zuſtand glänzender auszunützen als eben Roſſini. Italien war ſeit mehr als hundert Jahren die Heimath des Virtuoſengeſanges geweſen, und ſelbſt die beſten Meiſter hatten auf dem Altare dieſes Götzen geopfert; denn die Primadonna, die Bravourarie entſchied zumeiſt über den Erfolg eines dramatiſchen Werkes. Je leerer und flacher die Opern der abſterbenden neapolitaniſchen Schule zuletzt geworden waren, um ſo feſter zählte der Tonſetzer auf die unwiderſtehlichen Schnörkel und Triller des Sängers. Roſſini ſchuf hier kein neues Unweſen, aber er führte das alte zum Gipfel, und von einem Manne von ſeiner

wunderbaren melodiſchen Erfindungskraft hätte man im Gegentheile den Sturz jener alten Widernatur erwarten dürfen, wenn es ihm Ernſt geweſen wäre um die reine Kunſt. Allein Roſſini war kein Reformator ſondern ein kluger Herr; Reformatoren kreuzigt und verbrennt man, bevor man an ſie glaubt, und den Peſarener lüſtete es viel weniger nach einem Scheiterhaufen als nach Lorbeeren und Ducaten.

Die italieniſchen Sänger verlangten nach landläufigem Herkommen reiche Gelegenheit zu jenen frei verzierten Kadenzen, in denen der Held beim Arienſchluß gleichſam bettelnd die Hand ausſtreckt, daß man ihm Beifall klatſche, ſie begehrten Triller, chromatiſche und andere Tonleitern, Rouladen und Fiorituren als ein angeſtammtes Recht, und wo man's ihnen nicht willig gab, da nahmen ſie ſich's mit Gewalt. So überlud die Catalani ihre Arien in Mozart's Figaro derart mit ſelbſterfundenem Geſchnörkel, daß man witzig bemerkte, ſie habe Mozart's Gräfin mit Muſik von Madame Catalani geſungen. Handelte da Roſſini nicht klug, indem er ſeine Melodieen gleich ſo üppig auskräuſelte, daß

die Sängerinnen kaum einen weiteren Schnörkel mehr hinzuthun konnten? Mit solch „blumigem“ Gesang, wie die Italiener damals lobend seine Filigran-Melodieen nannten, gewann er die Gunst der Sängerinnen und des Publikums auf Einen Schlag. Er war der Erste, der förmlich ausgearbeitete Variationen für die Singstimme mitten in's musikalische Drama setzte, während vordem der Sänger nur beim Da Capo des ersten Arien-Theiles frei zu variiren pflegte. Warum auch nicht? War es doch damals der besondere Ruhm der Catalani die Violinvariationen von Rode zu singen, und Dutzende von Sängerinnen, die nicht Catalani waren, geigten ihr diese und andere Variationen mit dem Kehlkopfe nach. Man beurtheilt in der That Rossini's Schnörkel-Styl viel milder, wenn man sich vorher ein klares Bild von der Eigenmacht der Gesangvirtuosen seiner Zeit entwirft. Wo eine Sängerin keine „dankbare“ Arie in ihrer Rolle fand, da legte sie eine fremde ein und war des Beifalles der Hörer gewiß. Diese Unsitte der „Einlagen,“ die wir jetzt höchstens noch bei der Volksposse dulden, war zu Rossini's Zeit selbst bei den idealsten

Meiſterwerken des Muſikdrama's ganz ſelbſtverſtändlich. Gar oft ward zum Exempel der undankbare Part der Donna Elvira in Mozart's Don Juan durch eine Roſſini'ſche Arie etwas ausgebeſſert und dankbarer gemacht. Eine Warnung für die Componiſten, gleich bei Lebzeiten hinreichend dankbar zu ſchreiben! Nicht blos moraliſch, ſondern wohl gar contractlich führten Sänger und Sängerinnen das Scepter der Oper, wie ja die Catalani mehrere Jahre lang mit der Direction der italieniſchen Oper in Paris betraut war. Manche italieniſche Opernſetzer ſahen ihren Namen lediglich durch eine berühmte Sängerin in's Ausland getragen, wie z. B. Puccita blos durch reiſende Primadonnen nach Deutſchland importirt wurde. Hoch über den Ideen und Idealen des Tondichters ſtand die Laune des ausführenden Künſtlers. Wie er ſeine Einlagen einflickte, wo es ihm paßte, unbekümmert um den Geſammtbau des Werks, ſo ward auch gar oft Stimmlage und Tonart je nach Bedarf umgeſchrieben. Noch im Jahr 1821 ſang die Catalani, die ſtimmführende Großmeiſterin des Geſanges, eine Baßarie aus Mozart's Figaro; zur Vergeltung bemächtigte ſich dann wohl ein Baſſiſt

der Altpartie des Tancred, von dem Vortrag hoher Tenorſätze durch den Sopran und ähnlicher Kleinigkeiten ganz zu ſchweigen. Druckte man doch auch damals in den Klavierauszügen ſämmtliche vier Stimmen im Violinſchlüſſel, zunächſt als eine Eſelsbrücke für träge Sänger und gedankenloſe Partiturſpieler, aber auch als ein Wahrzeichen, wie ſehr das Gefühl für den Charakterunterſchied der vier Stimmen erloſchen war, daß man dieſen nicht einmal mehr dem Auge kennbar machen mochte. Soll man es da einem Meiſter des Tages wie Roſſini ſo ſchwer verargen, daß er auf dieſen Charakter oft verzweifelt wenig Bedacht nahm!

Roſſini war von Haus aus Sänger, er wuchs auf in der Schule des Geſanges; als er längſt ein gefeierter Componiſt war, erfreute man ſich noch in weiteren und engeren Cirkeln an ſeinem ſchmeidigen Geſangsvortrag; er war verheirathet mit einer weiland berühmten Sängerin: er ſtellte mit Recht den Geſang in den Mittelpunkt ſeines Opernſatzes, und faſt ohne Gleichen war ſein Talent für ſangreiche melodiſche Erfindung. Gar viele ſeiner Cantilenen ſind von jener Urſprünglichkeit, Plaſtik und Natur

der Melodie, wie sie nur selten und nur den berufensten Meistern gelingt. Und dennoch klagen die Kapellmeister jetzt, daß sie schier keine Rossini'sche Oper mehr geben können, weil dieselben für uns zu — unsangbar geworden sind. Er schrieb den Gesangvirtuosen seiner Zeit so ganz zu Dank, daß seine Werke absterben mußten mit diesen selben Virtuosen. Er bildete sich freilich seine eigene breite Sängerschule, aber das Fundament dieser Schule war eine Manier, die mit der Mode veraltet, nicht ein Styl, der dauernd besteht.

Auch dem Orchester wußte Rossini dankbar zu schreiben durch Effekte, die eben so glänzend als neu und wohlfeil waren. Er erweiterte die Partitur der Instrumente viel mehr als er sie vertiefte. Gluck und Mozart hatten Posaunen im Theaterorchester eingebürgert, — die feierlichen Klänge religiöser Musik; Rossini brachte das Piccolo und die große Trommel, — das stürmische Getöse der Kriegsmusik. „Rauschend" nannte man seine Instrumentation mit treffendem Wort. Die Heermusik, die Banda, blieb fortan ein nothwendiges Requisit der italienischen Opernbühne, und vor den schmetternden Tönen der

Klarinetten und Trompeten ſank der Geigenchor zur begleitenden und füllenden Maſſe herab; das Orcheſter verlor ſeinen Adel um den Preis greller, blendender aber giftiger und gemeiner Klangfarben. Man braucht nur im Concerte eine Nummer ſelbſt aus der am feinſten und geiſtvollſten inſtrumentirten Oper Roſſini's, aus dem Tell, nach einem Orcheſterſtücke von Mozart oder Beethoven zu hören, um des ungeheuern Verfalls inne zu werden, der in all dem gleißenden Pomp der Roſſini'ſchen Partituren ſteckt. Roſſini ſelbſt war ſich dieſes Widerſpiels gegen den Adel des klaſſiſchen deutſchen Orcheſterſatzes gar wohl bewußt, aber das italieniſche Theater forderte grobſinnliche Effekte, und er gab ſie; er ſetzte die höchſten ſchneidenden Schrilltöne des Piccolo oben hin und die tiefſten unartikulirten Brummtöne der großen Trommel, mit dem Geſchmetter der Becken und dem Geklingel des Triangels auf die Schlußlinie. Uns Deutſchen ſagte er dann gelegentlich einmal die Artigkeit, für Deutſchland werde er eine Oper ganz ohne Piccolo und türkiſche Muſik ſchreiben. Allein inzwiſchen gewöhnte ſich unſer duldſames Ohr an den italieniſchen Lärm,

der ja so dankbar war für mittelmäßige Orchester; denn er deckte das grobe und unreife Spiel der Einzelnen und klang doch wie etwas Rechtes, verständlich selbst dem halbtauben Hörer. Ohne Zweifel hat Rossini auch bei uns auf geraume Zeit den Streichchor aus seiner gebührenden Stelle verdrängt zu Gunsten einer rohen Gewaltherrschaft der Blasinstrumente, und es ist das besondere Verdienst Spohr's, nach Beethoven's und Weber's Tode die edlere deutsche Art der Instrumentirung in That und Lehre geschützt zu haben, und Mendelssohn's, daß er sie mit durchgreifendem Erfolg wieder zurückführte auf das Vorbild unserer Klassiker.

Aber nicht blos in der Wahl der Instrumente, auch im innern Bau des Satzes schrieb Rossini gar dankbar für's Orchester. Die nervenerschütternden Crescendo's der Ouverturen hatte er von Jomelli geerbt, der weiland mit diesem neuen Reizmittel die inwendige Armuth seiner Instrumentalsätze so trefflich zu verhüllen wußte; die Stretto's kamen hinzu, um Hörer und Spieler gleicherweise im Sturmschritt fortzureißen, die regelmäßig wiederkehrenden Triolengänge gaben dem Geiger einen billigen Effekt und

die stereotypen Brillenbässe dem Contrabassisten eine recht lebhafte dankbare Arbeit. Neben so wirksamen Druckern konnte natürlich die klare, durchsichtige Tonfarbe eines Cimarosa oder Simon Mayr nicht mehr pikant genug erscheinen: däuchte doch auch den Deutschen nachgerade selbst Mozart's Colorit etwas blaß und vertrocknet. Die älteren lebenden Meister legten sich schlafen; Paer schrieb Solfeggien, Winter eine Singschule, Andere wandten sich zur Kirche, weil sie dort lieber singen wollten als im Theater lärmen.

Allein trotz so arger Manier war Rossini dennoch auch in der Instrumentation ein wunderbares Talent. Neben der rohen Schablone stehen in seinen Werken die ächtesten, geistvollsten Wirkungen des Orchesters, und wie man aus seinen Partituren die gröbsten Mißbräuche, das frivolste Spiel mit dem äußeren Effekt kennen lernen mag, so bieten sie nicht minder eine reiche Fundgrube der ächten dramatischen Wirkung der Instrumente, eine Fundgrube des Studiums für Jeden, der schon zu scheiden weiß, was gut und was böse ist. Auch darf man nicht verschweigen, daß Rossini's Instrumentation in der Stufenfolge seiner Werke allmählich reiner und edler

wird und in seiner letzten Oper, dem Tell, zwar immer noch Rossinisch genug bleibt, um von allerlei Manier vollgespickt zu seyn, dennoch aber mit Recht die Bewunderung auch der kunstgebildeten Zeitgenossen gewann.

Ein italienisches Sprüchwort sagt: „Nicht das ist schön, was schön ist, sondern schön ist, was gefällt.“ Dieser Spruch birgt Rossini's Meistergeheimniß. Allein auch der klügste Mann, wenn er gleich noch so dankbar zu schreiben sich bemüht, für Künstler und Hörer, wird doch Rossini's Erfolge nicht gewinnen ohne die Gottesgabe jenes Talentes, die eben unsers Meisters eigenstes Theil war, und angesichts deren er wohl mit Stolz sagen durfte, daß er wenigstens kein schlechter Rossini sey. Kaum ist ein epochemachender Künstler mit so ununterbrochenem und begründetem Tadel übergossen worden wie Rossini, und dennoch konnten sich selbst die Tadler der Macht seines frischen, sprudelnden Geistes nicht erwehren. Seine Mängel lassen sich leicht in Worte fassen; für die Anmuth, Keckheit und Unmittelbarkeit seiner besten, eigensten Weisen gibt es kein Wort, sie gehört ihm allein, sie war eben Rossinisch, man kann

sie vergleichend empfinden, aber nicht vergleichend beschreiben. Die Italiener sagten, beim Anhören seiner schönsten Gesänge werde man „balsamirt“ in Tönen, und seit Rossini's Opern gespielt werden, hat man die Seelenwirkung dieses ächt modernen Meisters mit dem Nervenreiz des modernen Dessertweines, mit dem Champagner verglichen. Unvermerkt erwärmt, begeistert, berauscht er und verdirbt die Nerven. Als sich die Italiener solchergestalt die Nerven verdorben hatten, gaben sie unter Anderem (1821) ein Ballet auf einem Mailänder Theater unter dem Titel: Il ritorno d'Orfeo dall' inferno, ossia: la gloria del. celebre maestro Rossini. Orpheus kann mit seiner altmodischen Musik Eurydice nicht befreien; da bläst ein Flötenspieler die G-Moll-Romanze aus Othello und die berauschten Höllengeister lassen ihre Gefangene los.

Doch müssen auch diese Teufel sehr moderne Teufel gewesen seyn; denn nicht die Klugheit und nicht das Talent allein hätte Rossini so rasch auf die schwindelnde Zinne des Erfolges gehoben, wäre es nicht zugleich die seiner Natur so wahlverwandte Stimmung der Zeit gewesen, welche ihn mit emportrug.

Aus den Tagen des Wiener Congresses, aus dem schwülen, zurückdämmenden, Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen stammte Rossini's Weltruhm.[1] Die müden Völker brauchten Schlummerlieder zum Schlafen und Träumen, und der Italiener bot ihnen den anmuthigsten, wollüstigsten Schlafgesang. Man war das gespreizte tragische Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süßes Selbstvergessen trinken, und wo war die Kunst unterhaltender als in der Rossinischen Oper? Die Helden hatten ihre Rolle ausgespielt, die Diplomaten traten an ihre Statt, und Rossini war der feinste Diplomat, der geborene Weltmann unter den Künstlern. Wie trefflich paßte

[1] Hier, wie an mehreren nachfolgenden Stellen dieser Abhandlung finden sich einige Sätze eingeflochten, welche ich einer Jugendarbeit, dem im vierten Bande der Brockhausischen „Gegenwart" abgedruckten Aufsatze „die moderne Oper" entnommen habe. Es ist derselbe seinem größten Theile nach für mich jetzt veraltet und überwunden, allein als die erste Vorstudie zu dieser Arbeit enthält er manche damals aus unmittelbarer Anschauung der Opern geschöpfte Notiz, die ich hier in besserer Begründung und richtigerem Zusammenhange wiedergab.

ſein Sirenengeſang für ein müdes Geſchlecht, welches froh war, ſtatt der Schlachtberichte fortan Siegesbülletins aus den Feldzügen reiſender Primadonnen und Tänzerinnen in der Zeitung zu leſen. Die Italiener ſchrieben der Muſik Roſſini's Balſamduft zu; in der That, man brauchte einigen Parfüm, um den Blutgeruch ſo vieler Jahre zu vertreiben. Ernſte Kritiker rügten ſeine Vermengung des komiſchen und ernſten Styles, die luſtigen Ball-Melodieen, unter denen ſeine Helden kämpften, litten und ſtarben, die tanzbaren Ouvertüren zu ſchauervollen Tragödien. Aber man tanzte ja ſo gerne wieder einmal recht gründlich, hatten die Völker doch ſo lange geklagt und gerungen und es hatte wenig gefruchtet, warum ſollten ſie's nicht einmal umgekehrt mit Tanz und Leichtſinn probiren? Gut die Hälfte von Roſſini's Opern iſt ächte Tanzmuſik, ſo daß jede ernſtere Weiſe den Leuten nachgerade als ein „Choral" erſchien, obgleich man ſelbiger Zeit auch von dem rechten Choral nichts mehr wußte. Was Wunder, daß den Italienern unvermerkt die Tanzmuſik ſelbſt in die Kirche ſchlüpfte! „Tanzen auch iſt Gottesdienſt, iſt ein Beten mit den Beinen,"

ſang der frivole Dichter, dem die Blume des Ruhmes gleichfalls aus dem Sumpfboden jener Zeit aufſprießen ſollte. Wenn das Orcheſter im Theater ein Todesſtöhnen mit Tanzrhythmen begleitete, warum nicht auch im Dome ein Agnus Dei?

Ein deutſcher Tonmeiſter, Karl Maria von Weber, ſprach damals ganz ähnliche Gedanken über den nach den Gräueln der Napoleoniſchen Epoche aufwuchernden Roſſinismus in folgenden Worten aus: „Die allwirkenden Zeitumſtände haben nur die Extreme Tod und Luſt als Herrſcher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, ſuchte man nun Erheiterung in den gröblichſt aufreizenden Kunſtlüſten. Das Theater ward zum Guckkaſten, in dem man gemächlich, die ſchöne beglückende Gemüthsunruhe beim wahren Genuſſe eines Kunſtwerkes ängſtlich vermeidend, eine Scenen-Reihe vor ſich abhaſpeln ließ, zufrieden, durch Späße und Melodien gekitzelt worden zu ſeyn oder geblendet durch Maſchinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer ſtufenweiſen

Entwickelung der Leidenſchaft, einer geiſtreich herbeigeführten Steigerung aller Intereſſen zu folgen, heißt anſpannend, langweilig und in Folge der Aufmerkſamkeit — unverſtändlich."

Ich ſtelle mit beſonderem Nachdruck dieſe Worte des deutſchen Meiſters hierher. Manch anderer deutſche Mann ſprach damals in demſelben ernſten Tone über den Roſſinismus; der Kampf der Deutſchen gegen ihn war ein ſittlicher Kampf deutſchen Ernſtes wider wälſchen Leichtſinn; vom rein äſthetiſchen Standpunkte oft ungerecht, einſeitig und ungeſchickt geführt, iſt er doch moraliſch ein Ehrenkampf geweſen, in ſeinem letzten Grunde ein Kampf für jene Reinheit, Hoheit und Heiligkeit der Kunſt, die kein Volk ſeit alten Tagen treuer feſtzuhalten wußte als das germaniſche. Zunächſt ſiegte Roſſini; ſeine Opern berauſchten, mochten die Widerſacher ſchreiben, was ſie wollten. Seine Muſik war und blieb eben die genialſte künſtleriſche Blüthe, welche überhaupt aus dem Geiſte der damaligen Reſtauration hervorgeſproßt iſt. Angeſichts des Siegeszugs der Roſſiniſchen Opern durch Europa und namentlich durch Deutſchland kann man die Thatſache nicht

ſang der frivole Dichter, dem die Blume des Ruhmes gleichfalls aus dem Sumpfboden jener Zeit aufſprießen ſollte. Wenn das Orcheſter im Theater ein Todesſtöhnen mit Tanzrhythmen begleitete, warum nicht auch im Dome ein Agnus Dei?

Ein deutſcher Tonmeiſter, Karl Maria von Weber, ſprach damals ganz ähnliche Gedanken über den nach den Gräueln der Napoleoniſchen Epoche aufwuchernden Roſſinismus in folgenden Worten aus: „Die allwirkenden Zeitumſtände haben nur die Extreme Tod und Luſt als Herrſcher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, ſuchte man nun Erheiterung in den gröblichſt aufreizenden Kunſtlüſten. Das Theater ward zum Guckkaſten, in dem man gemächlich, die ſchöne beglückende Gemüthsunruhe beim wahren Genuſſe eines Kunſtwerkes ängſtlich vermeidend, eine Scenen-Reihe vor ſich abhaſpeln ließ, zufrieden, durch Späße und Melodien gekitzelt worden zu ſeyn oder geblendet durch Maſchinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer ſtufenweiſen

Entwickelung der Leidenſchaft, einer geiſtreich herbeigeführten Steigerung aller Intereſſen zu folgen, heißt anſpannend, langweilig und in Folge der Aufmerkſamkeit — unverſtändlich.“

Ich ſtelle mit beſonderem Nachdruck dieſe Worte des deutſchen Meiſters hierher. Manch anderer deutſche Mann ſprach damals in demſelben ernſten Tone über den Roſſinismus; der Kampf der Deutſchen gegen ihn war ein ſittlicher Kampf deutſchen Ernſtes wider wälſchen Leichtſinn; vom rein äſthetiſchen Standpunkte oft ungerecht, einſeitig und ungeſchickt geführt, iſt er doch moraliſch ein Ehrenkampf geweſen, in ſeinem letzten Grunde ein Kampf für jene Reinheit, Hoheit und Heiligkeit der Kunſt, die kein Volk ſeit alten Tagen treuer feſtzuhalten wußte als das germaniſche. Zunächſt ſiegte Roſſini; ſeine Opern berauſchten, mochten die Widerſacher ſchreiben, was ſie wollten. Seine Muſik war und blieb eben die genialſte künſtleriſche Blüthe, welche überhaupt aus dem Geiſte der damaligen Reſtauration hervorgeſproßt iſt. Angeſichts des Siegeszugs der Roſſiniſchen Opern durch Europa und namentlich durch Deutſchland kann man die Thatſache nicht

leugnen, daß daſſelbe Italien, deſſen Volksthum geknickt, deſſen Bildung erſtarrt, deſſen politiſches Leben längſt zerbrochen war, trotzdem unſer eben erſt in einem Weltkrieg ſiegreiches Vaterland, welches obendrein juſt in Sprache und Schrift eine bis zur Deutſchthümelei geſteigerte Eiferſucht auf die geiſtige nationale Eigenart geltend machte, durch ſeine Opern in Feſſeln ſchlug. Allein ſo raſch und glänzend der Sieg, ſo kurz war ſeine Dauer; mit der wechſelnden Zeitſtimmung verſchloß ſich das Ohr den Melodien Roſſini's, und die Worte jener kunſteifrigen deutſchen Männer, welche zehn Jahre früher in den Wind gepredigt, fanden eine ſo feſte Statt, daß man ſchon um das Jahr 1825 Roſſini als eine geſunkene Größe anzuſehen begann. Allein ſeine Rolle war noch nicht ausgeſpielt und ſelbſt der frühere Einfluß wirkte noch lange fort.

Zunächſt in einem zahlreichen, wunderlich gemiſchten Schülerkreiſe. Roſſini hatte eine ſo beſtimmte Schablone der Arbeit, ſo ſichere und regelmäßige Handwerksgriffe, daß es äußerſt verlockend war, ihn mechaniſch getreu zu copiren; zudem wiederholte und beſtahl er ſo oft ſich ſelber, daß er's

auch Andern leicht machte, ihn ungestraft zu wiederholen und zu bestehlen. So schaarte sich um ihn eine Gruppe der Nachahmer, die sich wesentlich begnügten, seine Manier, wenn auch flacher und stumpfer, abzuklatschen. Sie verfuhren dabei so getreu und unselbständig, daß die Nachwelt ihre Werke, falls sie nicht mit den Namen bezeichnet wären, so gewiß für etwas flaue Rossinische Originale halten würde, als man jetzt etwa Hunderte von Bildern der Schüler des Rubens für ächte aber schwächere Rubens ausgibt. Einem dieser Schüler Rossini's, dem Mercadante (in seiner früheren Periode), gab man darum den Künstlerspitznamen Mercante di Rossini, weil er gleichsam nur mit Rossinischem Ausverkauf handelte, mit den Crescendo's, Stretto's und Triolenläufen, den Brillenbässen, Cadenzen und Schnörkeln, mit den Terzen-Duetten, mit den Chören, deren Melodie im Orchester liegt, mit den Tanzstücken und der großen Trommel bis in's Recitativ hinein. Componisten von bereis anerkanntem Namen traten in diese Freischaar der Nachahmer, Generali z. B., der in zweiter Linie aus Durante's Schule stammte, und mit Kirchenmusik anfing, um

mit Roſſini zu ſchließen, Nicolini, der ſchier Roſſini's Vater hätte ſeyn können und vordem ſo einfach ſchön zu ſetzen wußte (manche ſeiner Arien erinnern faſt an Haſſe), daß ein deutſcher Lobredner in der Allgemeinen Muſikzeitung von 1819 den haarſträubenden Satz konnte drucken laſſen: „Wie Nicolini würde Bach componiren, wenn er nach einigem Verweilen im Lande des Geſanges noch unter uns lebte!“ Und dennoch ging dieſer neuitalieniſche Bach zur Fahne Roſſini's über. Caraffa folgte dem Vorbilde getreulich ſogar durch die Wandelung ſeines ſpäteren Styles und franzöſiſirte als der Meiſter zu franzöſiſiren begann. Obgleich er, ähnlich wie Pacini, gefeilter und ſorgſamer ſchrieb, kam er doch nicht aus der Schablone Roſſini's heraus, und die Genieblitze Roſſini's kamen nicht in ihn hinein. Die meiſten dieſer Nachahmer ſetzten ihre längſt vergeſſenen Opern nur für Italien; denn ſie wußten zwar ihrem Vorbild auf Tritt und Schritt zu folgen, — nur nicht auf ſeinem Siegeszug über alle europäiſche Bühnen; allein in Italien wenigſtens füllten ſie eine Lücke aus: ſie ſorgten für Novitäten, welche der Manier Roſſini's die Alleinherrſchaft ſicherten,

und im Concert und im Hauſe ward gar manches ihrer Tonſtücke auch von Deutſchen und Franzoſen gaſtlich aufgenommen. Sie füllten aus, wie geſagt, denn Roſſini konnte doch nicht allein durch Jahrzehnte für den täglichen Muſikbedarf einer ganzen Welt ſchreiben.

Gegen Ende der zwanziger Jahre bereitete ſich ein Umſchwung in der Politik und Litteratur vor, die künſtliche Ruhe zerrann; eine neue Zeit der Revolutionen ſollte mit dem Jahre 1830 anheben. Die Symptome zeigten ſich ſchon frühe auf künſtleriſchem Gebiet, indeß die Staatsmänner noch etliche Jahre ungeſtört verdauen und ſchlafen konnten. Man verſpottete die ſüße, einlullende Almanachspoeſie und die Roſſini'ſche Oper dazu, man begehrte eine erregende, erſchütternde, eine in Ernſt und Spott zur Unruhe aufſtachelnde Kunſt. Daß ſie zum Kampf auch wieder die Verſöhnung bringe, verlangte man vor der Hand noch nicht.

In dieſer Zeit kam Roſſini nach Paris und ward (1824) Director der dortigen italieniſchen Oper. Das ſo oft eitel prophezeite Erlöſchen ſeines Sterns ſchien Wahrheit zu werden; ſeine früheren

mit Rossini zu schließen, Nicolini, der schier Rossini's Vater hätte seyn können und vordem so einfach schön zu setzen wußte (manche seiner Arien erinnern fast an Hasse), daß ein deutscher Lobredner in der Allgemeinen Musikzeitung von 1819 den haarsträubenden Satz konnte drucken lassen: „Wie Nicolini würde Bach componiren, wenn er nach einigem Verweilen im Lande des Gesanges noch unter uns lebte!“ Und dennoch ging dieser neuitalienische Bach zur Fahne Rossini's über. Caraffa folgte dem Vorbilde getreulich sogar durch die Wandelung seines späteren Styles und französisirte als der Meister zu französisiren begann. Obgleich er, ähnlich wie Pacini, gefeilter und sorgsamer schrieb, kam er doch nicht aus der Schablone Rossini's heraus, und die Genieblitze Rossini's kamen nicht in ihn hinein. Die meisten dieser Nachahmer setzten ihre längst vergessenen Opern nur für Italien; denn sie wußten zwar ihrem Vorbild auf Tritt und Schritt zu folgen, — nur nicht auf seinem Siegeszug über alle europäische Bühnen; allein in Italien wenigstens füllten sie eine Lücke aus: sie sorgten für Novitäten, welche der Manier Rossini's die Alleinherrschaft sicherten,

und im Concert und im Hauſe ward gar manches ihrer Tonſtücke auch von Deutſchen und Franzoſen gaſtlich aufgenommen. Sie füllten aus, wie geſagt, denn Roſſini konnte doch nicht allein durch Jahrzehnte für den täglichen Muſikbedarf einer ganzen Welt ſchreiben.

Gegen Ende der zwanziger Jahre bereitete ſich ein Umſchwung in der Politik und Litteratur vor, die künſtliche Ruhe zerrann; eine neue Zeit der Revolutionen ſollte mit dem Jahre 1830 anheben. Die Symptome zeigten ſich ſchon frühe auf künſtleriſchem Gebiet, indeß die Staatsmänner noch etliche Jahre ungeſtört verdauen und ſchlafen konnten. Man verſpottete die ſüße, einlullende Almanachspoeſie und die Roſſini'ſche Oper dazu, man begehrte eine erregende, erſchütternde, eine in Ernſt und Spott zur Unruhe aufſtachelnde Kunſt. Daß ſie zum Kampf auch wieder die Verſöhnung bringe, verlangte man vor der Hand noch nicht.

In dieſer Zeit kam Roſſini nach Paris und ward (1824) Director der dortigen italieniſchen Oper. Das ſo oft eitel prophezeite Erlöſchen ſeines Sterns ſchien Wahrheit zu werden; ſeine früheren

Werke verloren an Zugkraft, eine bedeutende neue Oper erschien binnen ganzer fünf Jahre nicht — welch ungeheure Pause für einen Mann wie Rossini! — die einzige Novität, Graf Ory, war in Deutschland wegen ihres unsittlichen Textes ausgepfiffen worden. Allein Rossini sammelte nur seine Kraft. Schon in der „Semiramis“ (1823) hatte er charaktervoller und dramatischer instrumentirt, dem französischen Geschmack sich nähernd, mehr noch trat dieses Streben im „Grafen Ory“ und der Umarbeitung des „Mahomed“ zur „Belagerung von Korinth“ hervor. Rossini zog darum keinen neuen Menschen an, es ging keine neue Phase des Genius in ihm auf, aber er studirte die Kunst und die Zeit, er beobachtete die Griffe anderer Meister, um seine eigene Gewandtheit zu steigern, er wuchs nicht qualitativ, wohl aber quantitativ. So hob sich auch der dramatische Zug, den man beim Tancred schon einen französischen genannt, bestimmter hervor, als Rossini in Paris der französischen Kunst näher kam und für französische Hörer schrieb. Er verließ die italienisch nationale Bahn und suchte im Tell den schroffen Geist der französischen Neuromantik mit

ſeinen weichen italieniſchen Melodien zu verſchmelzen; die Erregtheit eines neuen öffentlichen Lebens ſprach aus dieſem Werk und doch auch die ſüße Träumerei vergangener Tage; deutſcher Ernſt, franzöſiſcher Effekt und wälſche Anmuth. Welch wunderlicher Gegenſatz eines dramatiſchen und gedankenreichen Anlaufs mit dem Uebergang in eine ſinnlich lockende, leichtſinnige Tanzweiſe findet ſich ſchon gleich in der Ouverture dieſer merkwürdigen Oper! Die deutſche Kritik erkannte den Fleiß des Werkes, aber ſie entſetzte ſich zugleich über die Querſtände, Quinten- und Oktavenparallelen, durch welche der Maeſtro hier und da hinreißend wirkſam modulirt hatte. Es war eben ein neues Dogma in die Kunſt gekommen und lautete ſelbſt bei Roſſini nicht mehr wie vordem: „Nicht das iſt ſchön, was ſchön iſt, ſondern ſchön iſt, was gefällt," ſondern: „Auch das Häßliche iſt ſchön, wenn es nur charakteriſtiſch wirkt." Und dieſes Dogma ſteht heute noch in Kraft; die Wagner'ſche Schule hat es geerbt von der franzöſiſchen Neuromantik. „Wilhelm Tell" erſchien mit der „Stumme von Portici" am Vorabend der Julirevolution; er war eine Weiſſagung auf

dieſelbe. Nicht in dem äußerlichen Sinn, daß dieſe Oper das Thema einer Revolution behandelt, ſondern weil der ganze Umſchwung des geiſtigen und künſtleriſchen Lebens, deſſen äußere Marke die Julitage waren, hier ſo reich und kraftvoll ausgeſprochen iſt. Roſſini war mit dieſer Oper wieder mitten in die Zeitſtrömung gekommen, und es lohnte ihn noch einmal ein glänzenderer und zugleich ehrenvollerer Erfolg als je zuvor. Die „große Oper" war durch Tell, die Stumme und Robert in einer ganz neuen, überreichen Gattung erſtanden zum Ergötzen des ſchauluſtigen Publikums, zum Segen der Theaterkaſſen und zum Fluche jeder ſchlichteren, ſtrengeren, ernſteren Dramatik. Die unerhört dicke Partitur des Tell konnte in Deutſchland geſtochen werden und fand zu dem Preiſe von 66 Gulden das Exemplar ſammt dem Klavierauszug zu 22 Gulden Käufer genug. Aber Italien war jetzt nicht mehr der Mittelpunkt des europäiſchen Opernweſens, ſondern Paris. Nicht mehr von Venedig oder Neapel oder Mailand, ſondern von Paris aus herrſchte von da an die italieniſche Oper, oder richtiger die franzöſiſch-italieniſche im Bund mit Originalwerken

der Franzoſen. Wie jene Revolution von Paris ihren Ausgang genommen und dann ganz Europa mit neuen franzöſiſchen Ideen überſchüttet hatte, ſo gab ſich auch die auswärtige Litteratur allenthalben einen leichten franzöſiſchen Strich, wofür uns ja die Schriften des „jungen Deutſchlands“ als Zeugniß nahe genug liegen. Jener franzöſiſche Strich aber ſaß bei der Oper am feſteſten; denn da ſie vordem die ächteſte Kunſtblüthe der Reſtauration entfaltet, ſo mußte bei ihr auch die Wandlung um ſo einſchneidender und das neue Gepräge ganz beſonders tief ſeyn. Alle Nationalitäten begegneten ſich an der muſikaliſchen Börſe von Paris und tauſchten unter mancherlei Zugeſtändniſſen ihre Papiere aus. Bei Meyerbeer will ich Mehreres von dieſen Wechſelgeſchäften reden. Um das Jahr dreißig ſchützte und förderte Roſſini in Paris einen jungen ſpaniſchen Operncomponiſten, Gasparo Gomis, der für die deutſchen Meiſter Mozart und Haydn ſchwärmte, dabei die italieniſchen Weiſen Roſſini's getreulich nachahmte, nicht minder jedoch des franzöſiſchen Effektes ſich befliß. Wäre Gomis dazu noch ein Jude geweſen, ſo hätte

er am Ende der ſpaniſche Meyerbeer werden können.

„Wilhelm Tell“ war ohne Zweifel die charaktervollſte, in friſcheſten dramatiſchen Localfarben gehaltene Oper Roſſini's. Trotzdem mußte er's erleben, daß man in London und Berlin aus dem Tell einen Andreas Hofer machte, der, ſtatt des Apfelſchuſſes, einen Chaſſeur niederſchießt, welcher ſeinen Knaben tödten will, und ſtatt Geßler's einen franzöſiſchen Marſchall umbringt. Daß die Muſik dennoch nicht umzubringen war, nahm ein italieniſcher Kritiker als beſtes Zeugniß für Roſſini's unerreichte Größe; „fürwahr,“ ſagte er, „man ſieht nun klar, daß deſſen neueſte Muſik Alles übertrifft; denn ſie paßt zu jedem Gegenſtande.“

Roſſini war ein junger Meiſter, aber er war zu vielſeitig angelegt, um eine vorzugsweiſe „jugendliche“ Muſik zu machen. Dies that der Sicilianer Vincenz Bellini. Man verſtehe mich recht. Ich faßte jugendlich nicht im Sinne jener kindlichen Jugendfriſche, die einem Haydn und Mozart ewige

Jugend verlieh, ſondern des jünglinghaft Unreifen, Weichen, Schwärmeriſchen. Es gibt keine größere Kluft als zwiſchen Kind und Jüngling. Das Kind ſeiner ſelbſt gewiß, feſt und ſicher in ſeiner Natur, der Jüngling über ſich hinaus ſtrebend, höhere Stufen trügeriſch vorweg nehmend, voll reizbaren Gefühles für allen Zwieſpalt des Lebens, aber ohne das Wort und die Kluft der Verſöhnung, halb ein Engel und halb ein Bengel. Dieſe zartſeligen Engel ſind dann zuweilen recht intereſſant, wenn's die Bengel nur nicht wüßten, daß ſie intereſſant ſind.

Die Italiener haben zwei ſolcher intereſſanten Jünglinge unter ihren berühmten Muſikern, den Pergoleſe in der ſtrengen alten Zeit und den Bellini in der freien neuen.

Bellini ſchrieb keine komiſche Oper. Dies iſt ſchier ein Wunder für einen italieniſchen Bühnencomponiſten; denn die meiſten derſelben begannen in neuerer Zeit mit luſtigen Operetten und fertigten ſolch leichte Arbeit nebenbei auch dann noch fleißig, wenn ſie in der ernſten Oper bereits feſten Fuß gefaßt hatten. Allein was ſoll der Humor einem ſentimentalen Jüngling? Die hohe Tragödie

paßte ihm ebenſowenig, deſto beſſer das lyriſche Drama. Er konnte rühren im warmen, weichen Geſang, nicht erſchüttern im ſpröden hohen Tone. So galt denn auch ſein erſter durchſchlagender Erfolg dem Lyriker. Es war die Fülle der neuen, geſchmeidigen, empfindſamen Melodien im „Piraten“ (1827), welche die Augen und Ohren Italiens und Europas auf den jungen Tonſetzer lenkte. Weil nun dieſer lyriſche Strom das erſtemal ſo neu und reich gefloſſen, ſo erwartete man bei jedem weiteren Werke ähnliche Neuheit und gleichen Ueberfluß. Aber bekanntlich iſt faſt jedes rein lyriſche Talent in der Regel nur einmal neu und copirt dann fort und fort ſich ſelber. So brachte denn auch jede weitere Oper Bellini's nur eine neue Enttäuſchung; man klagte, daß der Meiſter ſich wiederhole, daß ſeine Eigenart zur Manier erſtarre, daß er die Friſche ſeines erſten Hauptwerkes nicht wieder zu erreichen vermöge. Allein er verbreitete und vertiefte ſich wenigſtens innerhalb jener Manier. Als ſeine „Norma,“ auch ein lyriſches Drama, 1831 in Mailand zum erſtenmale aufgeführt wurde, fanden die Arien und Cavatinen nur mäßigen Beifall; der

dramatiſch lyriſche Schwung der in der That ergreifenden Scenen des dritten Aktes dagegen rührte den Hörern an's Herz und gewann dem Künſtler glänzenden Sieg. Bellini ſchien auf dem Wege zum ächten Dramatiker. Wie leichtblütig hoffte man damals nicht — ſogar in Deutſchland — gewaltige Dinge von dem Sänger, der ſo tief zu rühren verſtand! In Schilling's muſikaliſchem Lexikon von 1835 ſteht wörtlich: „Bellini befindet ſich in einer Kriſe; geht er glücklich aus derſelben hervor, ſo kann er der Luther der italieniſchen Muſik werden.“ Dieſes Urtheil zeichnet ſeine Zeit ſo gut wie jenes andere, welches in Nicolini den wiedergeborenen Bach ſah. Wahrlich nicht durch thränenvolle Rührung hat Luther dem Papſte Millionen Seelen abgerungen, und durch Rührſtücke reformirt man nicht einmal die moderne Oper! Bellini ging inzwiſchen abermals einen Schritt weiter; er lernte in Paris die dramatiſchen Handgriffe der Franzoſen, er nützte ſie für ſeine „Puritaner,“ allein trotz aller grelleren Farbentöne der Modulation und des Orcheſters blieb er doch im Grund derſelbe lyriſch blaſſe Bellini; den Ruhm des hohen Tragöden, wonach er geſtrebt,

fand er nicht in Paris, er fand dort nur ein frühes Grab.

Ein jugendlicher Tondichter voll Anmuth, Schwung und weicher Wärme, ein Lyriker, dem mit der Dinte immer auch etwas Thräne aus der Feder fließt, der fabelhaft schnell alle Bühnen sich erobert und in seines Ruhmes glühendem Aufgang plötzlich dahin stirbt, ein solcher Jüngling wird immer eine interessante Erscheinung seyn, besonders für Frauenzimmer, und diese entscheiden ja zumeist über die Modemusik wie über andere Moden. Allein Bellini rührte doch nicht blos die Frauen, und die Wurzeln seines Erfolges sind vielverzweigt.

Die Männer des Fortschrittes hatten Wunderdinge gehofft von den Folgen der „ritterlichen" Julitage. Allein die Staaten waren bald wieder ziemlich nüchtern in das alte Geleise zurückgefahren. Der tiefe Schmerz der Enttäuschung ergriff die erregte Jugend, und wo man ihn nicht empfand, da erkünstelte man ihn wenigstens. Es entwickelte sich vorab in Frankreich und Deutschland eine Litteratur voll Sentimentalität, Verbissenheit und grollender Spottlust. Dazu mischte sich der alte Geschmack

an üppigem und frivolem Sinnenspiel, den die schlaffen zwanziger Jahre großgezogen. Bellini paßte vortrefflich für diese Modestimmung. Er war der schwermüthige Träumer, der die Priesterin des gallischen Urwaldes so gut wie die herben Puritaner und das unsterbliche Veronesische Liebespaar in den gleichen Farbenton modernen Weltschmerzes tauchte, und doch war er dabei kein Ascet, kein hohläugiger Jeremias, sondern ein Jünger des üppig kecken, lebensfrohen Rossini. Ganz besonders aber vernahm das tief erniedrigte Italien seinen geheimen Schmerz, den es im klaren Wort nicht aussprechen durfte, in der elegischen Gesangesmystik des Sicilianers. Es ist bezeichnend für ein Volk wie das italienische, daß es in dieser kranken Sentimentalität den tiefsten Pulsschlag seines Herzens wieder erkannte. Die unglücklichen Italiener sangen die Bellini'schen Weisen, wie die alten Hebräer „ein Lied von Zion" sangen, als sie weinend an Babels Wassern saßen. Bellini erregte eine patriotische Begeisterung wie kaum ein anderer Tonmeister. Das Leben des früh heimgegangenen Jünglings ward zum nationalen Mythus; man stellte ihn neben Rafael! Dieselben

rührenden Opern, welche in Deutschland doch kaum anders wirkten, als die heiter berauschenden Rossinischen, indem sie den Geist unsers Volkes in entnervende Träumerei lullten, wirkten in Italien revolutionär, ein Wahrzeichen für das „Junge Italien.“ Welch ein Volk, das in diesen lüsternen Klageliedern die Tiefe seiner Seele ausgesprochen findet! Rossini wurde in Italien beneidet, bewundert, vergöttert, aber für Bellini schwärmte man wie für einen Geliebten. Rossini hat mit dem Leichtmuthe und der Frivolität eines schlaffen Geschlechtes sein geniales Spiel getrieben; Bellini hauchte, so meinten die Patrioten, den Schmerz über die Knechtschaft der Nation in Tönen aus. Ein Volk aber, welches einen Bellini zu seinem Tyrtäus macht, ist ein verlorenes Volk, und wenn es seine Erhebung auch noch so großtönend beginnt, so wird ihm doch der Tag des Gerichtes nicht lange ausbleiben.

In musikalischem Betracht hatten Bellini's Opern eine Weile das Loos, welches sonst nur spröden klassischen Meisterwerken zufällt: sie schienen mit den Jahren an Güte zu wachsen, durch's Liegen besser zu werden, wie der Wein; allein eben so rasch sie

ſich ablagerten, lagerten ſie ſich auch wieder aus. Norma z. B. wuchs gut ein Jahrzehent an Anſehen, ſelbſt bei der deutſchen Kritik, nicht minder die „Nachtwandlerin.“ Der Grund liegt in einer ganz beſonderen Eigenart der Bellini'ſchen Oper. Ihr Schwerpunkt ruht, wie bei ſo vielen anderen italieniſchen Werken, meiſt in Einer Rolle, die für eine beſtimmte Sängerin urſprünglich geſchrieben iſt, (denn bei dem weiblichen Bellini führen die Frauencharaktere das dramatiſche Regiment). Unſer Lyriker legt aber auch dieſe Hauptrolle nur in ſehr allgemeinen Linien an; er ſchreibt nicht in der Weiſe wie Roſſini, der den Sängern Gelegenheit gibt, gut und wirkungsreich zu ſingen, was er will, ſondern er gibt ihnen den Anlaß wirkungsreich zu ſingen, was ſie wollen. Roſſini hat viel gemacht aus ſeinen Bravour-Rollen; aus Bellini's Glanz-Rollen können die Sänger noch viel mehr ſelber machen. Nun fand der Glückliche denn auch eine ganze Schaar großer Talente, die ihr Eigenſtes in ſeine Rollen hineintrugen, und mit der Vielſeitigkeit der Darſteller ſchienen die Opern ſelbſt an Fülle und Originalität zu wachſen. Die Norma wuchs

in den Händen der Pasta zu einem Charakterbild von antiker, Gluckischer Größe, Jenny Lind machte eine romantisch schwärmerische, deutsch innige Jungfrau daraus, die Viardot-Garcia eine überweiblich wilde, gluthheiße Kraftnatur aus dämmernder halbgesitteter Urzeit. Andere Sängerinnen behandelten dieselbe Rolle rein als Bravourparthie, und es gedenkt mir, eine Primadonna gehört zu haben, welche auf deutscher Bühne die gallische Priesterin italienisch sang, indeß die Römer und die andern Gallier deutsch antworteten, und während Norma ihr „casta diva!“ kokett anmuthig betete, brummte der begleitende Chor wie eine Interlinear-Uebersetzung „keusche Göttin!“ dazwischen; — und doch hörte man das Alles mit Entzücken. Die dramatische Norma war jetzt ein Concertstück geworden, die Arie eine Sonate für Gesang, wie ja schon vor hundert Jahren die Italiener dieselbe schulgerecht getauft haben, und alles war gut. Wie hätte auch, trotz alle dem oben gesagten, ein Rührstück gleich der „Nachtwandlerin,“ dessen triviale Verwickelungen aus der Krankheitsgeschichte eines nervenkranken Mädchens aufsteigen, seiner Zeit für die wahre „Nationaloper“ der Italiener

erklärt werden können, wenn nicht die Malibran und Pasta ihr beſtes Talent daran verſchwendet hätten, dieſe Rolle hoch über ſich ſelbſt zu erheben! Kein anderer Meiſter verſtand es ſo trefflich wie Bellini, den Sänger zum Tondichter zu machen. Darum war es eben nur ſcheinbar, daß ſeine Opern wuchſen: die größten Darſtellerinnen wuchſen vielmehr in denſelben. Nun konnte eine ſo geartete Muſik ſicher nicht ganz mittelmäßig ſeyn; aber eine ächt dramatiſche Muſik war ſie wahrlich nicht. Gluck und Mozart zeichneten ihre Charaktere ſo feſt, daß auch die größte Sängerin aus Gluck's Iphigenie eben nur Gluck's Iphigenie machen kann, oder ſie macht ein Zerrbild daraus.

Dennoch regte Bellini eine eigene Richtung des Geſangvortrages an, die breit ſelbſt in unſere Tage noch herüberwuchert. Wie Roſſini den Operngeſang zum gewagteſten Meiſterſpiel im Schmucke der Coloratur und zur leichteſten Anmuth des Ausdruckes führte und dabei ſeine Schule dergeſtalt eingeengt hat, daß mit dieſer Schule auch ſeine Werke abſtarben, ſo ſtellte Bellini die „Seele“ des Vortrages wiederum über die Feinheit der Form, er gab dem

Sänger Raum zum breiteſten, innigſten, ſubjectivſten Schmelz der Cantilene, er brachte das Ineinanderziehen, Gleiten und Beben der Töne wieder recht in Schwung, wodurch er bis in's ſchlichte deutſche Lied herüber den Geſang verweichlichte. Denn für die Mittelmäßigkeit iſt ja Seele ſo viel billiger zu haben als Geiſt, und Weichheit ſo viel erreichbarer als Kraft.

Die Geſchichte der Bellini'ſchen Oper iſt zugleich eine Geſchichte der unerhörteſten Sänger-Triumphe. Bei der erſten Aufführung der „Capuletti und Montecchi" in Venedig (1830) überſtieg der Jubel über die Sängerinnen alles Maß und ſtellte ſelbſt den Ruhm des Componiſten etwas in Schatten. Der Enthuſiasmus wuchs ſtätig bis zur neunten Vorſtellung, wo er den Gipfel endlich erreichte. Es regnete Sonette und Bildniſſe auf Romeo und Julia, Tauben und andere Vögel wurden auf die Bühne fliegen gelaſſen; das Jauchzen, Heulen, Toben, Klatſchen, das Wehen der ſeidenen Tücher mit den Bildniſſen der gefeierten zwei Primadonnen nahm kein Ende. Als es endlich doch ein Ende nehmen mußte, geleitete das Publikum Romeo (die Griſi)

unter Fackeln und Muſik nach Hauſe, während Julia (die Carradori) vom geſammten Theaterorcheſter in ihre Wohnung geführt wurde. Dort begann der Jubel auf's Neue; das Orcheſter blies und geigte und Julia bewirthete das Orcheſter. Aehnliche Scenen wiederholten ſich anderwärts. Als Urkunden zur innern Krankheitsgeſchichte der Zeit dürfen ſie nicht ganz vergeſſen werden. Man ſchlug Medaillen auf Sänger und Sängerinnen und lohnte ſie mit übermäßigem Ehrenſold. Kein Wunder, daß ſie dem Componiſten dankbar waren, der ihnen zu glänzenderem und ſelbſtändigerem Erfolge als irgend ein Anderer verhalf. Die Bulletins der italieniſchen Oper wurden ſelbſt in Deutſchland in den dreißiger Jahren noch mit einer Wichtigkeit behandelt, die wir nicht glauben würden, wenn wir uns nicht mit eigenem Auge in den damaligen Zeitblättern überzeugten. Es gemahnt an das ähnliche Verfahren der politiſchen Journale, welche zu ſelbiger Zeit die lächerlichſten politiſchen Lappalien aus jeder franzöſiſchen Provinzialſtadt regiſtrirten, während ſie für die wichtigſten Thatſachen des deutſchen Volkslebens noch keinen Platz hatten. Mit größtem Pflichteifer

wird folgerecht also auch in den deutschen Musikzeitungen berichtet, wie in Sinigaglia Donizetti's Esule di Roma aufgenommen worden sey, wie in Jesi Mercadante's Normannen, wie in Cagliari die Anna Bolena und in Sassari Ricci's Chiara, wie die stagione dell' estate in Siena ausgefallen sey und die Fasten- und Carnevals-Stagione in Lucca, wie in Mirandola die Signora Adelaide Fantuzzi gesungen und in Bergamo die Corri Paltoni und wie in irgend einem noch kleineren Neste die Partei der Signora Clorinda Corradi-Pantanelli (sie ist des großen Rafael Landsmännin — bemerkt der Berichterstatter) in Fehde liege mit der Partei der Signora Galzerani-Battagia, indeß sich um Signora Gilda Minguzzi allmählich eine auch nicht zu verachtende Mittelpartei schaare.

Es war der letzte Abendglanz des weiland weltbeherrschenden Einflusses der italienischen Oper. Einen Enthusiasmus wie Bellini hat seitdem kein anderer wälscher Meister mehr entzündet. Man neidete ihm den Geldgewinn nicht, den man noch Rossini nachgerechnet hatte, man fand es ganz in

der Ordnung, daß er ſich ſchon vor der Norma viertauſend Gulden für eine Oper hatte zahlen laſſen, und daß man ihm am Schluſſe ſeines Lebens den dreifach hohen Sold bot. Man ließ ihm auch den Stolz gelten, mit welchem er nach und nach ſeine Triumphe hinnahm, der moderne Meiſter, zur ſelben Zeit, wo der altväteriſche Salieri auf das Titelblatt ſeines Requiems in unmodiſch wunderlicher Demuth die Worte ſchrieb: „Kleine Todtenmeſſe verfaßt von mir dem allerkleinſten (piccolissimo) Antonio Salieri.“ Hatte Bellini mit ſeinem melodiereichen Geſang doch wenigſtens einen andern Weg zu gehen gewußt als die blinden Nachbeter Roſſini's, den Sängern ein neues Feld geöffnet, der Stimmung ſeiner Zeit und ſeines Volkes treffenden Ausdruck geliehen, die Herzen gerührt und verführt, ein Meiſter, eng zwar im Kreiſe ſeiner Ideen und dürftig in der Technik, aber dennoch ein dichteriſch Gemüth, voll unreifen Schwunges, allein eben doch immer voll Schwunges, eine ächte Jünglingsnatur in einer Zeit überkluger, kritiſcher Geſittung. Und als er vollends rechtzeitig ſtarb, gönnte man ihm ſeine Ehren doppelt gern;

denn in der neidischen kleinen Welt der Bühne läßt man ja neidlos nur die Todten leben.

Ein anderer selbständiger Jünger Rossini's war Donizetti. Man hat diese drei Meister gar oft mit einander verglichen, und obgleich man in den dreißiger Jahren, zur Zeit der Vergötterung Bellini's, die Frage aufwerfen konnte, ob Bellini größer sey oder Rossini, so wird doch jetzt kaum Jemand mehr bestreiten, daß Rossini, Bellini und Donizetti eine stätig niedersteigende Stufenfolge der Künstlergröße darstellen. Rossini war ein vielseitig schöpferischer, epochemachender Meister, ein gewaltiges Talent, die Gränzlinie des Genies streifend; Bellini eine einseitige, manieristische, aber immerhin auch noch schöpferische, gesammelte, anziehende Natur; Donizetti hat nichts eigentlich Neues mehr geschaffen, aber mit großem Geschick fortgeführt, was Andere begonnen, fremdartiges zu scheinbar Neuem verschmolzen; weil er minder originell ist als Rossini und Bellini, so ist er vielseitiger als dieser und einseitiger als jener. Er betrat den

Weg, der die Deutschen seit Mozart so oft in die Irre geführt: er experimentirte, — nur mit dem Unterschied, daß er sich nicht in die Irre führen ließ. Rossini und Bellini hatten ein festes Ziel, feste Formen, eine streng beschlossene Kunstgattung; sie standen Beide mit Einem Schlage fertig da, ihr erster größerer Versuch war auch ihr erster großer Erfolg, sie blieben von da dem klar und fest ausgesprochenen Grundcharakter wunderbar getreu, und nur die letzte, Pariser, Periode vermochte bei Rossini eine stärkere, bei Bellini eine leichtere Schwenkung hervorzubringen. Ganz anders Donizetti. Er versuchte mancherlei und fand lange kein einiges Ziel, er übte allerhand Styl und baute sich in fast jeglicher Kunstgattung der Bühne an; er rang schrittweise mühselig nach dem ersten Erfolg und war nur so lange consequent als er unbedeutend war; in dem Maße als ihm höhere Geltung und äußere Selbständigkeit zufiel, begann er sich selber untreu zu werden. Dem glücklicheren Rossini und Bellini fiel das Gelingen wie eine reife Frucht in den Schooß; Donizetti mußte ohne Vergleich mehr arbeiten; es ist mehr Studium und weniger Genie, weniger

Unfug, aber auch weniger Geist in seinen Partituren. Er ist ein Eklektiker. Die opera buffa hat er z. B. im „Liebestrank" fast ganz in Rossini's Manier behandelt; dagegen streift die „Regimentstochter" stark an die französische komische Oper. Sein „Belisar" spielt merklich in Bellini's Farbentöne hinüber; in der „Lucia" und „Lucrezia Borgia" reichen sich Bellini und Meyerbeer die Hand, und in der „Favorite" hat der Maestro gar versucht, durch Anklänge an den deutschen Styl imponirend zu langweilen. Aber demungeachtet war Donizetti viel zu sehr Italiener, als daß er sich zu unsicherm Umhertasten, zu Versuchen auf Kosten des gewissen Effektes wie die neuen deutschen Meister hätte hinreißen lassen. Seine Opern schillern in allerlei Styl, aber sie stehen trotzdem fest in der technischen Schablone. Im Bau der Arie lehnte sich Donizetti noch entschiedener als die beiden Vorgänger an die volksthümliche Grundform der Canzonette und strebte auch seine Melodien, trotz allem fremdartigen Begleitungseffekt, den Klängen des italienischen Volksgesanges anzuschmiegen. Bewundernswürdig kennt er die Tragweite seiner Kraft und beschränkt sich

auf das bequem Erreichbare. Naturgemäße dramatiſche Oekonomie unterſcheidet ſeine Werke gar vortheilhaft von ſo vielen franzöſiſchen und deutſchen Opern. Er ſchrieb Repertoire-Opern, Opern, die man überall geben kann, in Paris und in Butzbach, mit guter und ſchlechter Beſetzung, vollſtändig und zerfetzt, einſtudirt als Prunkſtücke und uneinſtudirt als Lückenbüßer, große Opern mit wenigen Hauptperſonen, mäßiger Scenerie, nicht zu lang und nicht zu kurz, nicht zu ſchwer und nicht zu leicht, verſtändlich für Alle und ſinnenreizend für Viele. Bellini ſchrieb dankbar für den Sänger, Donizetti für den Theaterdirektor. Keine einzige ſeiner Opern machte Epoche wie Tancred oder Tell, nicht einmal wie Norma, allein ſehr viele derſelben drangen auf alle Bühnen, niſteten ſich als die rechten Noth- und Hülfsopern dauernd in's Repertoire und errangen durch die Breite der Wirkung einen Einfluß, den ſie durch die Tiefe gewiß nicht erringen konnten. Donizetti iſt kein Erfinder, ſondern der durchtriebene Practicus, welcher mit ſehr weitem Künſtlergewiſſen aber deſto ſchärferer theatraliſcher Spürnaſe ausnützt was Andere erfunden haben.

Im Leben und in der Lehre war er ganz eigene Wege gegangen. Nicht umſonſt hatte der junge Schneiderlehrling Donizetti dem großen Geſanglehrer Bordogni die zerriſſenen Kleider geflickt. Der Sänger brachte dem Schneider zum Danke dafür jene Grundſätze des ſüßen, flüſſigen Geſanges bei, welche der ſpätere Maeſtro trotz aller Verſuchung durch die dramatiſche Deklamation der Franzoſen nicht wieder vergeſſen hat. Der Schneider wollte Kirchencomponiſt werden. Donizetti, deſſen Muſik ſpäter ſo üppig und lüſtern klang, daß man angeſichts ſeiner Weiſen in Deutſchland die alte Frage wieder aufwarf, ob die Muſik an ſich auch entſittlichend wirken könne? derſelbe Donizetti warf ſich mit jugendlichem Eifer auf die Kirchenmuſik. Es war noch ein Herkommen aus der ſtrengeren alten Zeit, daß der italieniſche Tonſetzer mit kleinen Kirchenſtücken begann, um eben ſetzen zu lernen. Obendrein kam der angehende Componiſt zu einem deutſch gründlichen, wenn auch verwälſchten, Lehrmeiſter, zu dem alten Simon Mayr. Außerdem nennt man noch den Pater Mattei, der als das letzte Haupt der gelehrten Bologneſer Schule für den größten italieniſchen Contrapunktiſten ſeiner

Zeit galt, als Donizetti's Lehrmeiſter. Es hat aber zumeiſt mit dieſen „Lehrern“ der modernen Opernſchreiber Italiens nicht viel auf ſich; denn bei faſt allen ſelbſt den flachſten und ſudelhafteſten Technikern werden berühmte, ſtrenge Namen als Lehrer genannt, von denen der Schüler doch wohl nur ein Schulzeugniß ſtatt wirklicher Schule überkommen zu haben ſcheint. Hievon macht übrigens Donizetti eine Ausnahme: wenn er wollte, dann konnte er gut genug ſetzen, aber er war zu ſchlau, um dies immer zu wollen. Schon bei ſeiner „Anna Bolena“ (1831) ſpürte man die ernſtere Technik Simon Mayer's in wunderlichem Gemiſch mit modernſter Leichtfertigkeit und ehrte bei ſeinem erfolgloſen „Hugo von Paris“ (1832) wenigſtens die gute Arbeit. Er nützte ſeine Kenntniß der reineren Form, wenn es ihm paßte; Gewiſſensſache war ihm die Reinheit der Tonkunſt ſicherlich nie, und es fragt ſich, ob es ihm nicht viel mehr zum Vorwurfe gereicht, daß er etwas gelernt hatte, als dem Bellini, daß er nichts gelernt und dem Roſſini, daß er erſt allmählig vor dem Publikum lernte.

Die Erfolge des Letzteren waren es, die den

jungen Donizetti erſt von der Kirche zur Bühne bekehrten, von der Meſſe ſprang er zur — Farce, und dann von dieſer erſt zur größeren Oper. Allein wohl zehn Jahre und darüber hatte es mit ſeinen Opern keinen ſonderlichen Zug, obgleich er inzwiſchen gut ein Dutzend größere und kleinere, deren Titel längſt vergeſſen ſind, auf die undankbaren Bretter brachte. Donizetti war kein urſprüngliches, hinreißendes Talent, er mußte lernen und durch Schaden klug werden. Erſt in den dreißiger Jahren fand er in Paris den erſehnten durchſchlagenden Erfolg. Roſſini hatte hier einen neuen Styl für die italieniſche Oper gefunden, durch ihre Kreuzung mit der franzöſiſchen; allein er hatte nur angeregt und begonnen, nicht vollendet; Bellini folgte ihm, doch er ſtarb, als er kaum die neue Bahn beſchritten. So blieb für Donizetti, dem es mit dem abgetretenen alten Roſſinismus in Italien nicht hatte glücken wollen, ein neuer Boden, den er gar geſchickt auszubeuten begann. Er verarbeitete die Elemente Auber's, Meyerbeer's, Roſſini's und Bellini's zur franzöſiſch-italieniſchen Oper, er lieferte dem Publikum einen effektvoll geordneten Blumenſtrauß aller der fremd-

artigen narkotiſchen Lieblingsblüthen, die es vereinzelt bisher entzückt und betäubt hatten. Die ächt nationale Farbe des italieniſchen Opernſtyles iſt durch ihn vollends verwiſcht worden, aber die Sicherheit des Handwerks, in welchem die muſikaliſchen Dramatiker Italiens von jeher alle fremden Meiſter übertroffen haben, wurde auch von ihm mit feſtem Griffe und bis ans Ende behauptet. Brach er auch keine neue Hauptbahn, ſo fand er doch manchen unbetretenen Seitenweg. Roſſini hatte die große romantiſche Oper, Bellini die lyriſche zu franzöſiſiren begonnen; Donizetti friſchte neben Anderem die opera buffa, welche in den zwanziger Jahren faſt ganz verblaßt und verkommen war, mit den neuen Druckern des franzöſiſchen Effektes wieder auf. Schon früher hatte man die Stegreifmuſik, den leichten, volksthümlichen, gleichſam improviſirten Geſang ſeiner Operetten anerkannt (z. B. in Olivo e Pasquale 1830). Jetzt fand er für dieſes ſeltene, bewegliche Talent neue und in der That reizende Vorbilder im Vaudeville, im Romanzenton der Pariſer komiſchen Oper. Mit welchem Geſchick er dieſelben benützt und in den italieniſchen Fluß des Geſanges

aufgenommen hat, bezeugt seine „Regimentstochter," die alle Welt ergötzte, wie seit dem „Barbier von Sevilla" kein anderes Werk der komischen Tonmuse. Hier vergißt man leicht, daß seiner Kunst die Weihe und Herzensreinigkeit fehlt und an deren Statt nur kokette Reflexion waltet. Die tragische und heroische Oper, die lyrische wie die komische, wie das Konversationsstück, Alles war Donizetti, um mich eines impertinent bezeichnenden Ausdruckes zu bedienen, gleich gut abgegangen. Aber der Widerspruch des weihelos schmeichelnden und berechnenden Schaffens mit der künstlerischen und sittlichen Wucht des Stoffes trat doch nur bei den ernsteren Dramen in seiner ganzen empörenden Schärfe hervor. Während Donizetti etwa in seiner „Lucrezia Borgia," wo der Text die nichtswürdigen, üppigen, überfeinerten Naturen eines verderbten Geschlechtes zeichnet, mit seiner sinnenreizenden, koketten, blasirten Schreibart immer noch ein in aller Widerwärtigkeit wenigstens innerlich zusammenstimmendes und also erträgliches Bild liefert, ein Charakterbild, wenn auch kein schönes Bild, — wird der nämliche Styl im „Belisar," wo es einer einfacheren, tiefer angelegten Heldengröße gilt,

dem reineren Sinn geradezu unausstehlich. Rossini's und Bellini's naive Verstöße wider den Geist der Handlung erscheinen wie frische Natur neben dieser schwülen, ausgeklügelten und doch unwahren Reflexion.

So begegnet uns denn in Donizetti die leibhafte Spiegelung einer in sich zerfahrenen, im Streben unklaren zugleich entnervten und überreizten Kunstperiode. Das wahre Schreckensregiment, welches die italienische Oper seit mehr als dreißig Jahren über die deutschen Bühnen übte, hat sich in ihm gebrochen. Denn obgleich seine Opern auch in Deutschland durchschlugen, weil ihm unsere musikalische Kleinkrämerei, die auf der theatralischen Bühne wo möglich noch ärger ist als auf der politischen, einen geschlossenen Widerstand nicht zu leisten vermochte, obgleich seine Melodien in tausendfacher Verarbeitung auf allen Klavieren, in allen Militärmusiken und in allen Biergärten spuckten und noch spucken, — so ist doch in Donizetti die italienische Oper von sich selbst abgefallen; er konnte nur noch die Masse blenden, einen innern Zwiespalt in der deutschen Aesthetik und Kritik und schaffenden Kunst wie Rossini vermochte

er nicht mehr zu wecken. Im Gegentheil; er brachte selbst die bessere italienische Musik in einseitigen, ungerechten Verruf. Die ächt nationale Haltung war lange Zeit der schützende Zauber der wälschen Oper gewesen, und nur durch ihn hatte sie so lange gesiegt. Auf den stummen Schmerz des Italieners waren 1848 die verunglückten Versuche zur nationalen Befreiung gefolgt, verunglückt durch des Volkes innere Zerfahrenheit und durch sein abergläubisches Hoffen auf Hülfe von außen, namentlich von Frankreich, also durch das Verzweifeln an der eigenen nationalen Kraft: — und auf Bellini folgte Donizetti!

Im Frühlinge des Jahres 1848 war es, wo Donizetti im Wahnsinne starb. Er glaubte sich todt bei lebendigem Leibe und klagte fort und fort, daß er todt sey und rief ein- über das anderemal: „Der arme Donizetti ist gestorben!“ Kaum nahm man die geringste Notiz von dem Tode des gefeierten Meisters. Wer hatte damals Zeit, an einen Musikanten zu denken! Viele glaubten auch, Donizetti sey gerade zur rechten Stunde gestorben, Italien brauche jetzt andere Sänger als einen Donizetti und werde sie finden. Aber auf Donizetti folgte nur sein viel

ſchwächerer Nachahmer Verdi, der ſich noch viel ſtärkeren Succurs von den Franzoſen holen mußte als ſeine Vorgänger, um die italieniſche National-Oper vollends zu Grunde zu richten. Inzwiſchen haben ſich die Italiener gleichfalls Succurs bei den Franzoſen geholt, um ihre nationale Exiſtenz wieder aufzufriſchen wie vor dreißig Jahren ihre Oper, und wir müſſen abwarten, ob es ihnen in der Politik beſſer glückt als auf dem Theater.

II.

Boieldieu und Auber mit ihren Genoſſen.

„Nach ſeiner Rückkehr feierte der fromme König Karl Oſtern zu Rom mit den apoſtoliſchen Herren zuſammen. Und ſiehe, es entſtand während der Oſtertfeiertage ein Streit zwiſchen den Sängern der Römer und der Gallier. Die Gallier ſagten: ſie ſingen beſſer und ſchöner als die Römer. Die Römer ſagten, ſie tragen durchaus in der richtigen Weiſe die Kirchengeſänge vor, wie ſie es gelehrt worden vom heiligen Papſt Gregor; die Gallier aber ſingen verdorben und zerſtören den Fluß der Melodie. Dieſer Streit kam vor den König Karl, und die Gallier ſchalten die Römer ſehr aus im Vertrauen auf König Karl. Die Römer aber ſtützten ſich auf ihre hohe Lehre und nannten Jene dumm, bäuriſch und ungebildet wie die unvernünftigen Thiere und

gaben der Lehre des heiligen Gregor den Vorzug vor ihrer ungebildeten Weiſe. Und als der Streit in keiner Weiſe ein Ende nehmen wollte, ſprach der fromme Herr König Karl zu ſeinen Sängern: „„Sprechet offen, was iſt reiner und was beſſer, der lebendige Quell oder die ihm entſprungenen weit abfließenden Bäche?““ Da antworteten Alle mit Einer Stimme, der Quell als der Anfang und Urſprung ſey reiner; ſeine Bäche aber ſeyen um ſo trüber und von Schmutz und Unrath verdorben, je weiter ſie davon abfließen. Und es ſprach der König Karl: „„Kehret zurück zum Quell des heiligen Gregorius; denn es iſt offenbar, daß ihr den Kirchengeſang verdorben habt.““

So ſchreiben die Lorſcher Annalen vom Jahre 787. Die tauſendjährige Geſchichte des Streites der franzöſiſchen und italieniſchen Muſik beginnt mit dieſer Erzählung: und der Entſcheid des erlauchten deutſchen Kritikers iſt durch die Thatſachen der ſpäteren Zeit nicht umgeſtoßen worden. „Die Gallier zerſtören den Fluß der Melodie,“ und die Franzoſen konnten in der freien, natürlichen Fülle des Geſanges niemals die Italiener erreichen; die beſten franzöſiſchen

Meiſter ſcheiterten an der Cantilene und brachten faſt nur nachgeahmte oder verkünſtelte Arien zu Stande, und ſelbſt die Schaar der großen ausführenden Sänger, ja der bloßen guten Stimmen iſt in Frankreich vergleichsweiſe viel kleiner als in Italien und Deutſchland.

Darum ſind jedoch die Franzoſen keineswegs unmuſikaliſch. Im Gegentheil; ſie bildeten mehrere Seiten der Tonkunſt auf's ſelbſtändigſte aus und zählen mit den Deutſchen und Italienern zu den drei epochemachenden Muſikvölkern Europa's. Was ihnen an naiv geſtaltender Phantaſie verſagt war, das ſuchten ſie durch den Verſtand zu erſetzen. Darum ruhte ihre Stärke niemals in der reinen abſoluten Muſik, ſondern in der angewandten, die ſich mit dem Worte und der Handlung verbindet, alſo vorab in der Muſik der Bühne.

Die Tongebilde der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus bieten mancherlei mehr oder minder beſtimmte Vergleichspunkte mit dem klaren Gedanken, mit dem ſcharf gezeichneten Affekt, mit der individuellen Charaktermalerei des Dichters. Dieſe Parallelen überall herauszukehren, iſt die eigenſte Aufgabe

des Dramatikers. Indem er aber die der Poesie zugewandte Seite der Tonkunst vorzugsweise durchbildet, geräth er nothwendig in Widerspruch mit jenem andern Grundzuge seiner Kunst, welcher als der architektonische bezeichnet werden muß. Melodie, Harmonie und Rhythmus wirken unmittelbar und zunächst durch das nach mathematischen Gesetzen geordnete Maß ihres Aufbaues: durch die Logik der Symmetrie. Dieser Aufbau erfordert Zeit. Der Gedanke des Dichters, namentlich des dramatischen, mag wie ein Blitz in wenigen Worten einherfahren, Thaten, Gefühle, Situationen sollen auf der Bühne rasch und schlaghaft einander folgen. Das kann der musikalische Gedanke nicht; er ist architektonisch gefesselt, er braucht Zeit, um in der Gliederung der Melodie, in der Verschlingung und Lösung der Harmonie sich vollendet auszusprechen. Mag er also auch die Naturgewalt der dramatischen Situation verstärken, so verschleppt er andererseits ihren Fortgang, d. h. die Musik widerstrebt dem Dramatiker kraft ihres architektonischen Wesens. Nach irgend einer Seite müssen also in der Oper Zugeständnisse gemacht werden; der Musiker muß bis auf einen

gewiſſen Punkt dem Dramatiker weichen oder der Dramatiker dem Muſiker. Auf dieſer Wahl ruht der Hauptunterſchied der italieniſchen und franzöſiſchen Oper.

Die Italiener, als geborene Muſiker, ſeit uralter Zeit begnadet mit der reichſten und reinſten Fülle des Geſanges, entwickeln dieſen frei und ſelbſtändig nach ſeinen eigenen architektoniſchen Geſetzen und folgen nur andeutend und von ferne dem Gang des Wortes und der Handlung. Die Franzoſen, von altersher gewohnt, „den Fluß der Melodie zu zerſtören," decken ihren angeſtammten Mangel durch das überlegte Anſchmiegen des Tongebildes an das Wort. Dadurch wird die reine Melodie zur melodiſchen Declamation, die contrapunktiſch aufgebaute Harmonie zur bloßen Accordenfolge, zur Modulation. Um nun aber doch der reinen Muſik wieder einigermaßen zu ihrem Rechte zu verhelfen, werden Lieder, Ouvertüren, Tänze, Märſche, Pantomimen u. dergl. in möglichſt wechſelnder und glänzender Rhythmik zu dem declamatoriſchen Geſange gefügt.

Für alle dieſe Dinge haben die Franzoſen ihr nationales Vorbild. Ihre Tragödie fordert an ſich

ſchon den muſikaliſch-deklamatoriſchen Fall des Verſes wie den ſingenden Vortrag; ihr Volkslied iſt ſeit alter Zeit durch den grellen Wechſel der Modulationen, namentlich des Dur und Moll ausgezeichnet, und in der ebenſo kräftigen als fein abgeſtuften Rhythmik der Volkstänze hat es ihnen keine Nation Europa's zuvorgethan. Originalität der Declamation, der Modulation und der Rhythmik iſt darum allen beſſeren franzöſiſchen Opernſetzern gemeinſam und beſtimmt den ſo äußerſt leicht erkennbaren franzöſiſchen Charakter der Muſik. Die Franzoſen zählen einen Lully zu ihren großen Meiſtern, obgleich er höchſt dürftig in der Melodie erſcheint, aber er war ein wirkungsreicher Declamator; ſie ſtellen Gretry zu ihren Klaſſikern, obgleich er ein ſehr ſchwacher, ja wohl auch ſchülerhaft ſündigender Contrapunktiſt war, allein er modulirte ſehr geiſtvoll. Sie vergeben leicht eine Härte des Geſanges, über welche der Italiener Zeter ſchreit, oder eine Quintenfolge, davor der deutſche Muſiker ſich bekreuzt; aber ſie vergeben keinen falſchen Accent.

Die Muſe der Tonkunſt hat ſich in eigener Weiſe gerächt an den Franzoſen, den unmuſikaliſchen

Musikern. Sie versagte ihnen fast allezeit epochemachende Meister der höheren, idealeren Kunstgattungen. Fremde lenkten die Pariser große Oper auf neue Bahnen und befruchteten die Keime des französischen Styls. Lully war ein Italiener und Gluck ein Deutscher, und doch verehren die Franzosen in Beiden die Schöpfer ihres nationalen Musikdramas. Gluck und Piccini, der Deutsche und der Italiener fochten in Paris mit französischen Parteigängern den Kampf deutschen und wälschen Geistes, einen Kampf, welchen die Franzosen als eine Krisis ihrer eigenen Kunstgeschichte aufzeichneten. Die Italiener Cherubini und Spontini machten Schule in Frankreich, so maßgebend wie gleichzeitig kein rein französischer Meister, und der Deutsche Meyerbeer schöpfte den französischen Neuromantikern den Rahm des Ruhmes und des Geldes von der Schüssel hinweg. Nur in der komischen Oper standen die Franzosen auf eigenen Füßen und bedurften nicht fremder Stimmführer.

Ich habe alle diese bekannten Grundzüge des Wesens der französischen Musik hier vorangestellt, weil sie in der Zeit, wo unsere geschichtliche Episode

beginnt, ums Jahr 1815, lebhaft von den deutschen Kritikern erörtert wurden, die damals zumeist das Parteiwort der „Romantik“ auf ihre Fahne geschrieben hatten und also gegen die unromantische französische Oper entschieden kämpften. A. W. Schlegel hatte der romantischen Schule den Satz eben mundgerecht gemacht, daß die französische Kunst überhaupt vorwiegend eine Kunst des Verstandes und Witzes sey, und diese allgemeinen Begriffe ließen sich von der Tragödie sehr bequem auf die heroische und komische Oper übertragen. Der „prosaisch witzigen“ Musik des Verstandes stellte man dann die romantische als die Musik der Phantasie, oder wie das Schlagwort lautete die Musik der „romantisch-poetischen Stimmung“ entgegen. Höchst unbestimmt blieb freilich, was man sich unter dieser „Stimmung“ dachte, und es war jedenfalls viel leichter, das Nichtromantische verneinend zu umschreiben als die Idee des Romantischen bejahend auszusprechen.

Als der Prophet der Romantik unter den deutschen Klassikern galt damals Mozart; sein Don Juan war die erste romantische Oper; des Verstandes verdächtiger erschien schon Haydn, und der Uebergang

der allgemeineren Gunst von dem früher bevorzugten Haydn auf Mozart vollendete sich jedenfalls unter dem Regiment der romantischen Oper. Beethoven als ein Lebender, der überdies nur eine einzige Oper geschrieben, die damals noch durchaus nicht Repertoire-Oper war, stand noch mehr im Hintergrund. Mozart, der das Klassische und Romantische so vollendet in sich verbunden, galt für den obersten Meister. Am schlimmsten aber fuhr Gluck. Nahm man ihn doch damals noch lieber als einen Meister der französischen denn der deutschen Schule. Seine Opern wurden nur selten mehr gegeben; daß sie bei den prosaisch witzigen Berlinern noch zumeist im Schwange blieben, fand man begreiflich. Gluck galt dem ächten Romantiker für den großen Irrlehrer, der die Herrschaft des Verstandes in der Musik zum Gipfel geführt. Es schien fast, als sey es ein Verbrechen für einen Künstler, Verstand zu haben, und in den musikalischen Tagesblättern findet man so verstandeslos wegwerfende Urtheile über unsern idealsten Dramatiker, wie sie heutzutage kaum ein Redakteur mehr abzudrucken wagen würde. Als ein Prediger in der Wüste, aber doch nicht ohne späteren Erfolg, erscheint

damals J. F. Mosel, der begeisterte Verehrer und Erklärer Gluck's, welcher 1813 seine „Aesthetik des dramatischen Tonsatzes" schrieb, die er geradezu als eine bloße Systematisirung der Ideen Gluck's darstellt, so daß er in der Vorrede sagen konnte: „Nicht ich, Gluck spricht aus diesen Blättern, die eigentlich nur eine räsonnirte Analyse seiner Werke enthalten, und ich eigne mir dabei kein anderes Verdienst zu, als der Dollmetscher seiner Gesinnungen gewesen zu seyn." Und in der That, wie Gluck anhub und sich vollendete in der ästhetischen Erkenntniß, so wird dieselbe auch fort und fort neu entzündet durch sein Studium.

Wir hatten also in Deutschland zwei Hauptparteien in der Kritik der Oper: die überaus große romantische, welche es mit Mozart und den Italienern hielt wider die Franzosen, und die sehr kleine, namenlose, welche Gluck voranstellte und den Franzosen wenigstens gerecht zu seyn trachtete. Die Romantiker aber spalteten sich wieder in eine Richtung des strengeren, deutschen und des leichteren italienischen Geschmackes und befehdeten sich gegenseitig, indem sie Mozart und Rossini wider einander führten.

Schon aus dieſer rein äſthetiſchen Gruppirung erhellt, daß die ächt franzöſiſche Oper nach den Befreiungskriegen nur äußerſt wenig Boden in Deutſchland hatte. Am erſten ließ man ſich noch die kleine komiſche Operette gefallen, der ja der „proſaiſche Witz“ ohnehin ſo natürlich ſaß. Niemand hätte ſich damals träumen laſſen, daß binnen fünfzehn Jahren die franzöſiſche Oper ebenſo feſt auf der deutſchen Bühne eingeniſtet ſeyn würde, wie je zuvor die italieniſche, ja daß bis dahin die franzöſiſche Muſik die verwegenſten deutſchen Romantiker an „Romantik“ noch weitaus würde überflügelt haben!

Auch aus politiſchem Widerwillen achtete man die franzöſiſche Kunſt zunächſt gering. Hatte man doch eben erſt die Bande des Franzoſenthums zerſprengt, da, wo es in ſich ſo mächtig geweſen: wie ſollte man ſich den Franzoſen auf der Opernbühne ſchmiegen, wo ihre Kraft zu ſelbiger Zeit in der That doch gar ausgelebt und verfallen erſchien! Von den national franzöſiſchen Meiſtern der heroiſchen Oper waren nur Wenige zu unſern Theatern durchgedrungen; ſelbſt die Rheinbundszeit vermochte den Deutſchen keinen ſonderlichen Geſchmack an Bona-

parte's Liebling Lesueur, an Catel oder ähnlichen Tonsetzern beizubringen. Nur einige Stücke von Gretry erhielten sich diesseits der Vogesen. Aber gerade die romantische Kritik ging dem alten Herren scharf zu Leibe wegen der Leere und gelegentlichen Unsauberkeit seiner dreistimmigen Harmonien, wegen seines schlichten Gesanges und naiven Humors und suchte ihn wohl gar als einen Bänkelsänger, als einen nur halb gerathenen Hans Sachs des lyrischen Dramas darzustellen. Selbst Mehul und Cherubini, die, wenn auch nicht immer mit Glanz, doch allezeit mit Ehren das Gastrecht der deutschen Bühne genossen, kamen nachgerade als allzuverstandesmäßig in Mißcredit. Doch waren hier die Romantiker selbst getheilten Sinnes. Es thut uns wohl, aus Spohr's und Weber's Aufzeichnungen zu ersehen, wie gerecht diese beiden Meister, damals die schöpferischen Häupter unserer romantischen Opernschule, gerade Mehul und Cherubini beurtheilen. Spohr und Weber waren eben selber zu gründlich durchgebildete Musiker, als daß sie nicht die gleiche Tüchtigkeit trotz aller Prinzipienfehde bei den fremden Genossen hätten erkennen und ehren müssen. Mehul war ein historisch gebildeter

Mann, und zwar nicht blos im engen Banne seiner Kunst, ein Schüler Gluck's, der deutsche Musik studirte und liebte und deutschen Geist mit französischem zu verbinden suchte. Allein gerade diesen deutschen Geist fanden unsre ausschweifenden Romantiker schwunglos und langweilig. Dennoch erhielten sich mehrere Werke Mehul's auf der deutschen Bühne, während sie schon vor seinem Tode (1817) allmählich von der Pariser verschwanden, und es machte sich wunderlich, als vor mehreren Jahren Mehul's „Joseph" mit vielem Lärm in Paris wie ein verloren gegangener und wiedergefundener nationaler Schatz neu einstudirt wurde, indeß wir in Deutschland diese Oper fort und fort als ein unveräußerliches Erbstück unsers klassischen Repertoires festgehalten hatten. Aehnlich erging es dem freilich von Haus aus viel bedeutendern Cherubini. Dieser große Meister wurde von den Franzosen immer als ein halber Fremdling beargwohnt, und ob man ihn gleich achtete, ja bewunderte, konnte man doch in Paris niemals von Herzen warm für ihn werden. Er galt für einen verkappten Deutschen, und als Künstler war er in der That vielmehr eine deutsche als eine italienische

oder französische Natur. Wie Reichardt berichtet, war Cherubini 1786 durch das Anhören Haydn'scher Symphonien in Paris zu deutscher Kunst und Art bekehrt worden; zum Danke dafür hatte er Haydn's, Mozart's und Beethoven's Werke bei den Franzosen einbürgern helfen, und diese pfiffen ihrerseits zum Danke dafür 1803 Cherubini's „Anakreon" aus, weil die Musik „zu deutsch sey." Zwei Jahre später setzte dann der Meister seine „Faniska" geradezu für eine deutsche Bühne, für Wien. Um das Jahr 1815 finden wir Cherubini's Hauptopern noch ziemlich häufig in den deutschen Repertoiren, während sich der Geschmack der Franzosen immer sichtbarer von ihm abwandte. Anno 1818 konnte Cherubini weder einen Verleger zu seinem erhabenen Requiem finden noch eine genügende Subscribentenzahl, und die Partitur seiner Lodoiska trug dem Verleger die Kosten nicht ein! Cherubini's Rolle im Wettkampf um die Theatererfolge des Tages war ausgespielt, er rang nur noch mit um die unvergänglichen Erfolge, welche die Kunstgeschichte aufzeichnet. Er war ein Mann des Trostes und der Erquickung für die Freunde eines reineren und höheren Kunstideales, ein Ver-

söhner zwischen Klassikern und Romantikern, aber er schrieb keine Opern mehr, Zugopern hatte er überhaupt nie geschrieben und niemals die ächt französische Oper vertreten. Als er 1833, ein vierundsiebenzigjähriger Greis, noch einmal mit seinem jugendfrischen „Ali Baba" vor den Lampen erschien, bedauerte man in Frankreich, wo jetzt Auber und Rossini florirten, daß der alte Meister um zwei Jahrzehnte zu spät komme, während die deutschen Musiker doch mit einer heiligen Scheu in die feine Partitur schauten, gleich als ahnten sie, daß die Schöpfungen eines Cherubini vorerst als Modewerke sterben müßten, um dann nach Jahr und Tag als unvergängliche Kunstwerke wieder aufzuerstehen.

Man sieht aus dem Vorgedachten, wie schwach die französische Opernbühne nach den Befreiungskriegen mit schöpferischen Talenten ausgerüstet war. In Ermangelung neuer Werke hielten selbst die neuerungssüchtigen Pariser am Alten fest. Gretry, J. J. Rousseau, Philidor, Desaides, Gaveaux, ja sogar Piccini und Sacchini stehen um jene Zeit, wenn auch vereinzelt, immer noch auf den Pariser Theaterzetteln. Damals beklagte Spohr in seinen

künſtleriſchen Reiſebriefen das Feſthalten der Pariſer — am Alten, den Eigenſinn, mit welchem ſie ſchwache, längſt vertrocknete Muſik immer wieder aufwärmten, wenn dieſelbe nur franzöſiſch ſey. In der That iſt die Duldung der Franzoſen gegen das Einheimiſche, ſey es auch mittelmäßig und ſchlecht, neben dem ſchärfſten, ſubjektiv ungerechten Urtheile über das trefflichſte Fremde ein Charakterzug, der in der Geſchichte ihres Theaters ganz beſonders ſtark hervortritt. Könnten uns die Franzoſen in dieſem Stücke abtreten, was ſie zu viel und wir ihnen, was wir zu wenig haben, ſo wäre uns Beiden geholfen.

Bei der Leere des franzöſiſchen Repertoires in jenen Tagen traten zwei friſche Talente der komiſchen Oper bedeutender hervor, als ſie es ſonſt von Rechtswegen verdienten: Nicolo Iſouard und Boieldieu. Beide ſchufen nichts weſentlich neues, aber ſie boten das anmuthigſte der alten franzöſiſchen Operette leicht und gewinnend dem neuen Zeitgeſchmack; wenn Cherubini die Ehre der Kunſt rettete, ſo retteten ſie die Ehre des äußeren Erfolgs. Nicolo Iſouard von Malta war ein bewegliches, flottes Talent, ein

leichtgemutheter Künſtler, welcher in der Gunſt des Augenblickes mit Blitzesſchnelle ſeine Melodien hervorſprudelte und dieſe Gunſt auch immer am Schnürchen hatte, ſo oft er ſie herbeiziehen wollte. Er konnte componiren, wo er ging und ſtand, in der Einſamkeit und im Getümmel. In dem gemüthlichen, oft etwas oberflächlich harmloſen Tondichter glühte tief innen der heftigſte Künſtlerehrgeiz, der auch zuweilen in die Flamme des Künſtlerneides ausbrach. Wer ſo leicht ſchafft, wird ſelten tief gehen. Man nannte darum Iſouard einen glücklichen Naturaliſten, dem es jedoch an gründlichem Fleiß, an ernſtem Studium, an durchdachter Arbeit fehle; allein es fragt ſich, ob ihm ſeine Arbeit ſo gut geglückt wäre, wenn er ſie mehr durchdacht hätte. Die ganze Art der leicht dahin gaukelnden franzöſiſchen Operette heiſcht eine gewiſſe Sorgloſigkeit und Naivetät, die von der Wucht ernſteren Studiums erdrückt wird und den Maßſtab der höheren Kunſt von ſelber ausſchließt. Faſt alle Meiſter dieſer volksthümlichen Bühnenſtücke der Franzoſen waren oberflächliche Tonſetzer, Philidor und wenige Andere ausgenommen. Was würde aus Deſaides, Gretry, Dalayrac, wollte man ihre Par-

tituren nach dem ſtrengen, oft tiefſinnigen, oft eigenſinnigen Kanon deutſcher Technik beurtheilen! Als Dalayrac in ſeinem „Macdonald“ auch einmal eines durchdachteren, tiefer angelegten Machwerkes ſich befließ, wollten die Franzoſen nichts wiſſen von dieſer Oper. Es fehlte ihr eben das beſte Theil des ſonſt ſo beliebten Meiſters, der anmuthige nationale Leichtſinn. Solche Künſtler wie Dalayrac und Iſouard ſind darum auch nicht perſönlich originell, ſondern gattungsmäßig, der Styl zeichnet die Art, aber nicht den Mann. Weber erklärte es für charakteriſtiſch, daß man in Deutſchland die Opern Iſouard's mit Beifall überſchütte, ohne im Allgemeinen zu wiſſen, wer ſie geſetzt habe; man achte die Muſik, aber nicht den Namen des Meiſters. Dies hat, wie mir däucht, einen äußern und innern Grund. Iſouard's Name war in der That gar confus und unbehaltſam, die Einen nannten ihn Nicolo, die Andern Iſouard, Andere Nicolo Iſouard, noch Andere Nicolo von Malta. Man muß die Biographie Iſouard's kennen, um ſich über dieſes Namengewirre zu orientiren. Wer will aber dem Publikum zumuthen, über einen Modekünſtler biographiſche Studien zu machen; bis es zu ſolchen

Studien durchdringt, ist ja doch der Mann ohnedies längst aus der Mode. Allein Isouard's Musik ist auch gar nicht so eigenartig, daß der Name viel zur Sache thäte; es ist leichte, anmuthige, frische französische Musik, besser wie gar viele ihres Schlages und doch nur in der Gattung originell; was bedarf es da des äußeren Stempels eines Namens, wenn die Musik inwendig nicht diesen Stempel zeigt? Trifft es sich nun aber, daß ein Künstler, der so wenig persönliche Eigenart besitzt wie Isouard, zugleich von glühendem persönlichem Ehrgeize erfüllt ist, so drohet seiner Laufbahn leicht ein tragischer Ausgang. Isouard gewann alles Wünschenswerthe; er sah seine Musik volksbeliebt in halb Europa, „Aschenbrödel" und „Joconde" fanden beispiellosen Erfolg und brachten ihm Geld die Fülle, aber sein Name ward nicht gleichgeehrt mit andern Namen, und der erfolggekrönte Künstler, dessen Glück gerade durch das national und gattungsmäßig so ächte und eben darum namenlose Colorit seiner Melodien begründet worden, ärgerte sich zu Tod, weil man ihn nicht zum Akademiker ernannt hatte, ungleich dem gleichfalls so national charakteristischen Dichter Piron, der vielmehr

damit renommirte, daß er gar nichts sey, — nicht einmal Akademiker.

Ein eng verwandter und dennoch gründlich verschiedener Genosse Isouard's war Boieldieu. Die Franzosen nennen ihn ihren „liebenswürdigsten" Componisten, und er erwarb sich das größte Anrecht auf diesen Namen schon bevor er Opern schrieb durch seine Lieder und Romanzen. Als junger unbekannter Klavierlehrer entzückte Boieldieu die Pariserinnen bereits durch seine anmuthigen Chansons von ächt nationalem Gepräge und legte damit den Grundstein seines Rufes als Tondichter. Chanson und Romanze sind in Form und Farbe das eigenste musikalische Erbstück der Franzosen, wie alle ächte Volksweise die älteste Ueberlieferung mitten in der modernen Kunstmusik treu bewahrend. Da die Franzosen im Mittelalter vor andern Völkern Europa's den ritterlich galanten Gesang mit all dem übrigen Spiele des Ritterthums, der Chevalerie, Galanterie und Courtoisie ausbildeten, so ist es kein Wunder, wenn uns heute noch aus der französischen Romanze trotz aller Modezuthat eben so gut ein romantischer Ton entgegenklingt, wie altdeutsche Innigkeit, Einfalt

und Treuherzigkeit aus dem deutſchen Liede. Schon die Sprache gibt der Romanze und der Romantik Namensvetterſchaft. Und da die franzöſiſche Operette vorzugsweiſe auf die Form des Chanſons und der Romanze gebaut iſt, ſo bewahrte ſie ſelbſt in der ſteifſten Zopfzeit nicht nur ein volksthümliches ſondern auch ein gewiſſes romantiſches Gepräge, welches freilich mit dem Textbuch, das in der Regel in den Verwickelungen und Späßen des platten bürgerlichen Lebens der Zeit ſich bewegte, meiſt in wunderlichem Gegenſatze ſteht. Die deutſchen Romantiker ſpürten ſchon frühe dieſes befreundete Element, und Fouqué warf bereits zur Rettung Gretry's vor dem romantiſchen Tribunal die Frage auf, ob nicht in den ergreifenden Royaliſtenliedern aus „Richard Löwenherz" ächte, vom Volke fortgepflanzte, Klänge aus der Zeit der Kreuzzüge bis zur Partitur des modernen Tonſetzers herübergedrungen ſeyen! Allein ganz abgeſehen von ſolch ſchwindelnder Hypotheſe mußte der Volksliederklang in Gretry's, Iſouard's und Boieldieu's Opern an ſich ſchon dem romantiſirenden Geiſte der Zeit behagen; denn das Volkslied als der unmittelbare, über die ungenügende Form empor-

ſtrebende Erguß des Gefühls war als ſolches der akademiſch kunſtgerechten Arie gegneriſch, und die dichtenden Romantiker ſammelten ja ſelbſt ſo fleißig Volkslieder, und Weber bürgerte als ächter Romantiker das Lied ebenbürtig neben der Arie in der deutſchen Oper ein. Boieldieu's berühmteſte Jugendromanze hieß ſchon im Titel bedeutungsvoll „der Minſtrel," und die beliebteſte Nummer aus ſeinen Opern war lange Zeit die Romanze vom Troubadour im „Johann von Paris."

Iſouard und Boieldieu haben alſo Beide gemeinſam ihren Ausgang von der leichten, volksthümlichen Liedesform genommen, und durch ihre bald marſchmäßig feurige und chevalereske, bald tanzbar luſtige, bald zart ſentimentale Behandlung dieſer Weiſe, verſetzt mit dem modern franzöſiſchen Witz der muſikaliſchen Parallelen und Contraſte und des geſchwätzig dahin gaukelnden Parlandos die gattungsmäßige Eigenart der Operette gewahrt und gefördert. Allein in Einer Naturgabe waren ſie grundverſchieden. Boieldieu war ein bedächtiger, ſorgſamer Arbeiter, ein Mann der Feile und der letzten Hand, und Iſouard ein Mann des erſten

Guſſes. Boieldieu mußte ſich hinein arbeiten in das Feuer des Schaffens, Iſouard mochte vor eben dieſem Feuer gar ſchwer zum rechten Arbeiten kommen; Boieldieu konnte ſich rühmen, daß nie eine ſeiner Opern ganz durchgefallen ſey in Paris, daß alle wenigſtens die zweite Vorſtellung erlebt hätten; er begann aber auch vorſichtig erſt zu ſchreiben, wenn die ganze Oper oder wenigſtens das ganze Tonſtück voll ausgedacht in ſeinem Kopfe ſtand; Iſouard ſuchte ſchreibend erſt die Gedanken. Darum bedurfte der Eine einer äußeren Sammlung, die der Andere entbehren konnte; Boieldieu mußte tiefe Ruhe ringsum haben, und das Componiren glückte ihm am beſten in der Stille der Nacht; Iſouard componirte eben ſo leicht am Tage und darum freilich manchmal auch in den Tag hinein. Boieldieu ſchrieb ſeine komiſche Oper „die umgeworfenen Wagen“ nicht weniger als dreimal um in drei verſchiedenen Perioden ſeines Lebens, daher wohl die Sage, daß ihm dieſes kleine Werk acht volle Jahre gekoſtet habe; ſein ſo beifallgekrönter „Kalif von Bagdad“ war die Umarbeitung eines wegen Mangel an Beifall zurückgelegten Jugendwerkes „Benjowsky,“ und in

andern Opern trug er durch ſpätere Einlagen und Verbeſſerungen oft noch das Wirkſamſte nach. Das gangbare Vorurtheil, daß es nur in der Litteratur, nicht aber in der Kunſt neue „verbeſſerte“ Auflagen gebe, iſt von zwei unſerer größten Meiſter, von Bach und Beethoven, ſchlagend durch die That widerlegt worden, und auch der beſcheidene Boieldieu hat ſeine beſſeren Werke urſprünglich und künſtleriſch geſchaffen und nicht blos gemacht, obgleich er ſo fleißig umſchrieb und nachbeſſerte.

Die unterſchiedene Art des Arbeitens wurzelte bei Iſouard und Boieldieu jedoch nicht blos im Gegenſatze des Naturells ſondern auch der Schule. Der Malteſer Nicolo Iſouard war ſchon von Geburt ein halber Italiener, er hatte ſeine Jugend in Italien verlebt und ſeine Studien bei dem federflinken Neapolitaner Guglielmi begonnen. Der Zug zur leicht dahin gleitenden opera buffa der neapolitaniſchen Schule geht durch alle ſeine Werke. Boieldieu dagegen war ein Freund und Schüler Cherubini's, des gewiſſenhaften Meiſters, der über dem Fleiß des Einzelnen ſogar manchmal den Fluß des Ganzen vergaß und, als Künſtler dreien Nationen angehörend,

dennoch den Deutſchen am nächſten ſtand. Man nehme dieſen Gegenzug italieniſcher und deutſcher Schule, Guglielmi's und Cherubini's, und man wird, auch abgeſehen von der zwiegearteten Naturgabe Iſouard's und Boieldieu's, den Unterſchied ihres Schaffens begreifen. Deutſche Kritiker rühmten ſelbiger Zeit ſogar das „Mozart'ſche Muſter" an Boieldieu's Ouverturen und Finales, und mehrere der erſteren wurden wegen ihrer feinen, geiſtvollen Arbeit dauernd gangbare Concertſtücke in Deutſchland. Als Boieldieu 1819 den Pariſern ſein langſam vollendetes und darum mit der Ungunſt überreizter Erwartung aufgenommenes „Rothkäppchen" brachte, fanden dieſe die Muſik ſogar zu gekünſtelt und meinten, weil Boieldieu eben erſt Mitglied der Akademie geworden, ſo glaube er wohl gleich langweilig werden zu müſſen. Man wird nicht ungeſtraft Akademiker; allein mit der Gelahrtheit Boieldieu's hatte es trotzdem nicht allzuviel auf ſich. Er hatte Züge der Schule Cherubini's, doch ein vollgültiger Schüler dieſes Meiſters war er gewiß nicht, und die leichte Anmuth des franzöſiſchen Romanzenſängers blieb trotz aller gearbeiteten Enſembles ſein größter Vorzug.

Cherubini feilte und ſtudirte, um ſeine Werke ernſter und tiefer, Boieldieu, um ſie leichter, flüſſiger zu machen. Es war der beſondere Ruhm ſeiner Technik, daß er, wie wenige Franzoſen die Kunſt verſtand, manichfache Motive zu einem einheitlichen Ganzen gefällig zu verweben, während es nur zu oft die Art ſeiner Landsleute iſt, ſtatt gleichmäßig wohlgebauter großer Tonſtücke allerlei intereſſantes Stück- und Flickwerk zuſammenzuleimen. Uns Deutſchen erſchien Boieldieu minder originell als Iſouard, weil er unſerer Kunſt und Art verwandter war; vielleicht hätten dann die Italiener Iſouard minder originell gefunden, wenn ſie ſich überhaupt um franzöſiſche Muſik bekümmerten. Allein die Originalität beider Meiſter gehört vorzugsweiſe der Gattung: im Vergleich mit deutſchen oder italieniſchen Opern ſpringt ihre Eigenart ſofort in's Auge, vergleicht man beide Tonſetzer miteinander, oder auch nur mit Berton, Dalayrac, Monſigny ꝛc. ſo iſt ſie ſchwer zu beſtimmen.

Dennoch war Boieldieu in Einem Stück bahnbrechend. Zur Zeit des Sturzes der Napoleoniſchen Herrſchaft brachte er ſeinen „Johann von Paris,“ der mit der ſpäteren „Weißen Dame“ den Ueber-

gang der Franzoſen von der alten lyriſchen und Converſationsoper zur romantiſchen Oper deutlich bezeichnet. Selbſt die Stoffe waren neu. Sage und Mährchen hatte ſich früher ſchon in einzelnen Werken Iſouard's und Boieldieu's neben die herkömmlichen Luſtſpielſcenen des täglichen Lebens geſtellt. Im „Johann von Paris" kam ein Sittenbild aus den Tagen ritterlichen Minnedienſtes, faſt aller tieferen Dramatik bar, glatt und ſauber wie die romantiſchen Bilder der alten Düſſeldorfer Schule mit ihren Rittern, Pagen und Edelfräulein, und feſſelte dennoch durch die anmuthig feurige Muſik, die den Romanzenton ſo fein und friſch mit dem herkömmlichen Ariengeſchnörkel der Prunk- und Koſtümſcenen verband. Voller und tiefer klang der romantiſche Accord in der „Weißen Dame." Hier haben wir die Volksſage im Kern des Stückes, eine fremde Sage, die der Componiſt mit den Localtönen einer fremden Nationalität auch in ſeiner Kunſt ſymboliſch behandeln mußte, das Volkslied nicht nur ergänzend und ſchmückend neben die Arie geſtellt, ſondern als ein dramatiſches Motiv in das Ganze der Oper, ſelbſt in's durchgearbeitete Finale verwoben. Die

„Weiße Dame" iſt bereits nach Text und Muſik eine vollendete romantiſche Oper, und der Vergleich mit den heroiſchen Stücken Cherubini's und Spontini's, mit Mehuls Joſeph, ſelbſt mit dem ſchon halb in unſern Kreis herüberſtreifenden „Waſſerträger" Cherubini's wie nicht minder mit den komiſchen Converſationsſtücken zeigt, daß ſie die früheſte rein romantiſche Oper der Franzoſen war, in ihrer Art ein Gegenſtück zum „Freiſchütz." Kein anderer Franzoſe hat ſeiner Zeit gleich Boieldieu dahin gewirkt, das deutſche Vorurtheil zu brechen, als ſey die franzöſiſche Muſik an ſich „unromantiſch," eine bloße Kunſt des Verſtandes und Witzes. Und Boieldieu, der „liebenswürdigſte" franzöſiſche Componiſt hatte kaum gezeigt, daß die Pariſer Oper auch romantiſch ſeyn könne, als ſeine genial bizarren Schüler, Auber und Herold die Romantik zu einer Spitze trieben, daß Boieldieu angeſichts dieſer Neuromantiker wieder ſchlicht und farblos klaſſiſch erſcheint, und die deutſche Romantik unromantiſch und die unromantiſchen Franzoſen als die romantiſchſten Romantiker von der Welt. Und mit der Sache wuchs und ſchwoll das ungeheuerliche Wort, und die

„Romantik“ ward ein Begriff ausdehnſam wie Gummi elaſticum, ein Begriff, der immer neue Begriffe gebärt, die man aber allezeit leichter ſchauen, ahnen und ſich einbilden, als „begreifen“ kann.

Auber begann klein und ſeine Erfolge wuchſen ihm unverſehens über den Kopf. Gleich Roſſini ein Diener des Publikums, ein Mann der Routine, im Schreiben lernend, überraſchte er durch die neue Bahn, welche er einſchlug, ohne ſie ausdauernd zu verfolgen. Man bewunderte mehr den glücklichen Griff als den Mann, der ihn gethan. Roſſini war ein perſönliches Phänomen, und die Zeitgenoſſen ermüdeten nicht, ſeine Lebensgeſchichte mit Anekdoten und Sagen zu umſpinnen; kein anderer Tonſetzer hat ſeitdem die gleiche Neugierde für ſeine Perſon bei aller Welt erregt, nicht einmal Weber in ſeiner glänzendſten Zeit, — nämlich als er eben geſtorben war.

Auber begann mit der Kaufmannſchaft und als Dilettant, gleich Iſouard; als ſeine erſten Compoſitionsverſuche werden Romanzen genannt wie bei Boieldieu und ſo vielen andern Franzoſen. Das

leichte, gerundete französische Lied blieb auch sein bestes Theil trotz aller Wandelungen des Styles. Das äußere Handwerk der Kunst lernte er bei Cherubini und Boieldieu, aber geistig befruchtend wirkte auf ihn wohl zunächst Rossini. Aubers früheste, längst verschollene Operetten mutheten durch Klarheit und bequemes Verständniß an; ja man rühmte sogar, daß der junge Franzose sich der gangbaren Bizarrerie seiner Landsleute enthalte und seinen Rossini gar klug und sauber in die französische Unterhaltungssprache zu übersetzen wisse. In Deutschland gewannen zwei dieser Werke, der „Schnee" und „das Concert am Hofe" (1823 und 1824) schier festeren Boden als in Frankreich. Man war eben diesseit der Vogesen damals noch nicht so gespannt und nach Neuem lüstern wie in Paris; so klaren süßen Gesang wie Boieldieu's konnte man dort doch nicht mehr in einem fort singen und auch nicht in einem fort hören; die Franzosen lauschten bereits athemlos auf eine Katastrophe, und wenn es vorläufig auch nur eine Katastrophe der Oper gewesen wäre. Diese kam denn auch zwei Jahre früher als die politische. Auber, der im Jahre 1825 mit dem „Maurer und

Schloſſer" die glücklichſte Probe im Fache anmuthiger Unterhaltungsmuſik abgelegt, freilich auch ſchon mehr und mehr (namentlich in der „Braut" 1827) verkünſtelt überzierlicher Originalität ſich ergeben hatte, brachte 1828 ſeine „Stumme von Portici" auf die Bretter. Dieſe Oper war eine muſikaliſche Revolution; ſie wirkte ſchlaghaft, unwiderſtehlich. Die franzöſiſche Neuromantik war durch ſie fertig und in voller Rüſtung wie aus der Erde hervorgewachſen, und hatte im erſten Anlauf ſchon das ganze Feld gewonnen. Erprobte, längſt in ſich abgeſchloſſene Meiſter wurden umgewurzelt und folgten der neuen Fahne. Auber war nicht ſo bedeutend, nicht ſo gewaltig ſein Werk an ſich; aber daß er ſo plötzlich, faſt wie durch Zufall, den ſympathetiſchen Ton der Zeit gefunden, daß er ein ſo grelles Widerſpiel zu dem Alten, Hergebrachten und eben darum Ausgenoſſenen über Nacht aufzuſtellen gewagt hatte, dies erhob die merkwürdige Schöpfung weit über ſich ſelbſt. Wie Roſſini der Sänger des ſüßen Friedensſchlummers, ſo war jetzt Auber der Sänger der aufdämmernden Julirevolution. Klingt es nicht wie Hohn, daß ſich die politiſchen Abſchnitte dieſer Periode

jedesmal durch einen Opernſpuck geſpenſtig vorher angezeigt haben?

Man war der heroiſchen, lyriſchen, romantiſchen Opern ſatt, man wollte eine neue Art, die ſchon an äußerer Fülle alles Frühere überragte; es kam die „große“ romantiſche Oper, ein Schauſtück, welches allen Effekt des Theaters gleichſam encyklopädiſch in ſich ſchloß, ein Stück, an dem man ſich ſo recht ſatt ſehen und ſatt hören konnte. Die Verfaſſer eines ſolchen Rieſenwerkes haben gegenüber gewöhnlichen Opernſchreibern zunächſt den Vortheil des großen Kapitaliſten vor dem Mittelmanne: ſteht die Oper einmal auf dem Repertoire, ſo erhält ſie ſich durch ihre eigene Schwere, die Geldauslage der Direction iſt ſo groß, daß man das Stück nicht fallen laſſen kann, auch wenn es das Publikum hätte durchfallen laſſen, und da die große Oper auf alle Gattungen von Geſchmack zugleich ſpeculirt, ſo iſt ſie nicht minder ſchwer umzubringen als der reiche Mann, welcher ſeine Summen in Grundbeſitz, Induſtrie und Staatscredit zu gleicher Zeit wuchern läßt. Solch ein Leviathan von einer großen Oper, und zwar der erſte, war nun eben die „Stumme

von Portici." Der Dichter Scribe ist vielleicht mehr noch als Auber, Rossini und Meyerbeer der rechte Vater der großen Oper, die man auch die lange oder dicke Oper heißen könnte. Dieser selbe Dichter, welcher in seinen Lustspielen und Intriguenstücken so feinen Geschmack, so viel Geist und Bühnenkunst gezeigt und für Auber zuerst im „Maurer und Schlosser" einen so reizenden Operntext geschrieben, wußte in seinen großen romantischen Libretto's alles künstlerisch-sinnliche Gelüsten der Masse in beispielloser Weise zu stacheln. Scribe gewann als Operndichter im neunzehnten Jahrhundert einen Namen, wie ihn nur noch Metastasio im achtzehnten besessen. Aber welch eine Kluft liegt zwischen Beiden! Bei Metastasio herrscht die Form, die sich willig der musikalischen Plastik fügt, das ganze Gedicht ist nur ein Formgerüste für den Bau des Tonmeisters. Bei Scribe herrscht der Stoff, die formlose, oft zusammenhangslose Situation; aus den grellsten Gegensätzen der Situation fügt sich das Ganze musivisch ineinander, und der Musiker beugt sich willig allem Eigensinn des Dichters, wenn ihm dieser nur Anlaß gibt, selber wieder durch die grellsten musikalischen

Gegensätze zu wirken. Der Stoff muß aber nicht blos eine Welt von bunten Situationen in sich schließen, er muß zugleich von einer zeitgemäßen äußeren Tendenz durchdrungen seyn. Die früheſten Spuren der politiſchen Tendenzoper gehören den Franzoſen; zur Zeit der erſten Revolution mußten die Muſiker politiſche Muſik für die Volksfeſte und das Theater ſchreiben, und Gretry's „Richard Löwenherz" ward gegentheils nachträglich zu einer royaliſtiſchen Tendenzoper geſtempelt. Bonaparte ließ am Vorabend ſeines Falles von Cherubini, Catel, Boieldieu und Jſouard eine Oper „Bayard" gegen die Alliirten in Muſik ſetzen! Als die „Stumme von Portici" erſchien, kannte die deutſche Bühne noch keine Tendenzoper. Weber hatte wohl den Stimmungen der Zeit gelauſcht, ſo weit ſie gemüthlicher Natur waren, aber eine rein politiſche Parteifrage durch eine Oper zu verfechten, fiel außerhalb Paris doch wohl keinem Menſchen ein. Allein eben weil dieſes Beginnen ſo neu war, zündete es unglaublich, und die „Stumme" erregte mit der Tendenz ihres Textes einen Sturm in den Gemüthern wie nachher keine zweite Oper. Man blieb auch nicht blos bei

der allgemeinen revolutionären Tendenz stehen, wie sie in der „Stummen" und im „Tell" gepredigt worden ist. Der scheinbar so harmlose „Gott und die Bajadere" von Scribe und Auber z. B. stieg in die kleineren Winkelzüge der politischen und religiösen Parteiung hinab. Da wimmelt es von witzelnden Anspielungen auf schlechte Rechtspflege, kirchliche Verdummung u. s. w. Der Haß gegen die Jesuiten mochte an dem indischen Stoffe eben so wohl Nahrung finden, wie die Erbitterung über die allgemeine Gewaltherrschaft an dem italienischen und schweizerischen, nebenbei ward dann auch das christliche Dogma vom Gottmenschen in der Figur des als höchst kläglicher Tenorist auf Erden wandelnden indischen Gottes bis in's Einzelnste verspottet. Die Pariser verstanden diesen Spaß sehr gut, lachten darüber und ließen sich um seinetwillen die schwache Musik gefallen. Mit so winzigen Mitteln konnte man wühlen in so gefesselter, kranker Zeit! Jetzt kommen dann auch die Tage der polizeilich verbotenen Opern und der verpönten Textbücher, die man zur Rettung der Musik auf eine andere Handlung umschrieb. Die französische Oper folgte in diesem

Stück wiederum dem Zuge des nationalen Chansons, der ja längst die Poesie der Politik dienstbar gemacht, naiver und reizender aber niemals als eben zur Zeit der „Stummen von Portici“ durch Beranger.

Massig zunächst, wie der Text, ist nun auch die Musik von Aubers großer romantischer Oper angelegt. Das Volk tritt als handelnder Held auf, und die Massen des Chores stellen sich „emancipirt“ neben den Solisten in den Vordergrund. Ich sage emancipirt; denn von einer gleichmäßigen Durcharbeitung der Chormassen und der Solos zu ächt vielstimmigen Gesammtsätzen, wie bei den großen Beherrschern der musikalischen Massen, bei Händel, Bach und Beethoven, ist bei Auber freilich nicht die Rede. Der Chor singt nur eben seine Melodien massenhaft für sich, wie die Solisten; die Ensembles, welche von rechtswegen die Musik der Oper zum breitesten, einheitlichen Flusse sammeln sollen, sind bei Auber umgekehrt gerade das ärgste Stückwerk. Dennoch übte schon die äußere Wucht der handelnden Chormasse bestrickenden äußern Effekt. Im Solo tritt selbst der Gesang oft genug zurück gegen die Massenwirkung des Orchesters, dessen Tonfülle nach

allen Seiten gesteigert wird. Die Arie, bei Rossini immer noch der Kern der Oper, sinkt in der „Stummen" zu einem zufälligen Prunkstücke herab, zwar mit italienischen Schnörkeln staffirt, aber ohne den freien Fluß italienischen Gesanges, ganz wie die Lorscher Annalen sagen, eine entliehene und verderbte Weise. Dagegen hebt sich das volksthümliche Lied, wenn auch etwas kokett aufgeputzt, in den Barcarolen ꝛc. zu bewundernswerther Frische und Fülle der Melodie.

Man suchte neue Musik um jeden Preis, selbst um den Preis der Schönheit. Die herkömmliche Satzung wird mit Absicht vernichtet. Man freut sich des keckſten Widerspiels; man will in jeder Note zeigen, daß man die schläfrige Gefühlsschwärmerei, die süße Zierlichkeit, welche bis dahin Mode war, recht von Herzen satt hat. Freilich will das Auber eben auch nur zeigen; denn zur Erhöhung des Kontrastes verschmäht er die weichen dämmernden Gefühlslaute des Gebetes und Schlummerliedes eben so wenig als die tändelnde Zierlichkeit der Schnörkel-Arie; und Kontrast um jeden Preis ist das erste Gebot, das Verheißung hat. Darum stellen die

Pariſer Neuromantiker ſo gerne Tanzmuſik und Kirchenmuſik neben einander, vorn an's Proſcenium ein Ballett und hinter die Couliſſe eine Orgel. Gluck und Mozart hatten die kirchlich-feierlichen Poſaunen in's Orcheſter gebracht und auch ſparſam und am rechten Orte ein Stück ſtrengen Kirchenſatzes, aber nicht um mit der Kirche Komödie zu ſpielen, ſondern um das letzte Wort der göttlichen Wahrheit und Gerechtigkeit auf's klarſte und tiefſte auch im Tone zu verſinnbilden. Die Neuromantiker dagegen benützen die Kirchenmuſik als intereſſante, trefflich abſtechende Localfarbe zu ganz äußerlichen Effekten. Darum genügen auch nicht mehr andeutende Klänge, wie bei Gluck und Mozart, ſondern es wurden wirkliche Orgeln — ſeit „Robert dem Teufel" — eigens für die Bühnen gebaut und für die Bartholomäusnacht in den „Hugenotten" ſogar eigene wirkliche Glocken gegoſſen! Auber's Gebet in der „Stummen" ſoll gleichfalls wirklich aus der Kirche geliehen ſeyn, ein Stück aus einer von dem Meiſter componirten Meſſe. Wer blos mit Kontraſten malt, für den iſt Koſtümtreue freilich beſſer als Styltreue.

In der modernen Oper durften von nun an

zwei Stücke kaum fehlen: ein Gebet und ein Trinklied. Herold verband sogar alles Ernstes das Trinklied mit dem Gebet in seinem „Ludovico"; Marschner that das Gleiche scherzhaft in Bruder Tuck's Ora pro nobis im „Templer," und Lortzing, dem die Trinklieder besser glückten als die Gebete, gab in seiner „Undine" gleich ein ganzes Heft Trinklieder. Wenn eine neue Oper auch noch so langweilig ist, das Trinklied und das Gebet wenigstens gefällt doch immer. Man könnte fast sagen, der ganze tragische Opernstyl Auber's und Meyerbeer's ist eine Mischung von Trinklied und Gebet, bacchantische und lamentable Klänge neben- und durcheinander. Die Verwebung so schroffer Gegensätze, nicht aus innerer Nothwendigkeit, sondern um des Spannenden, Abenteuerlichen, Nervenreizenden willen, nennt man aber schlechtweg Frivolität. Da sich der Mensch im Wahnsinn am natürlichsten in solchen unvermittelten Uebergängen von Lust und Schauer, von Lachen und Weinen bewegt, so paßten Wahnsinnsscenen dem neuromantischen Style wie angegossen, und seit dem wahnsinnigen Masaniello in der „Stummen" gehört in der That eine „Wahnsinnsscene"

faſt eben ſo nothwendig zu einer ächt modernen Oper wie ein Gebet und ein Trinklied. Die vielen Gräuel- und Schauerſtoffe, welche ſeit dreißig Jahren über die Opernbühnen gingen, bekunden nicht ſowohl unſere Vorliebe für's Schauerliche, als für den Kontraſt; man bedurfte des Gräßlichen zumeiſt darum, daß ſich Sinnenreiz und tolle Luſt um ſo greller von ſeinem ſchwarzen Grunde abhebe. Mußte doch das einfachſte Lied der Freude mit Diſſonanzen gewürzt werden, welche die alten Meiſter höchſtens für ein Bild der äußerſten Seelenpein gebraucht haben würden. In der „Stummen von Portici" beginnt die Ouvertüre gleich mit einer grellen Diſſonanz, und wie doppelt luſtig klingt nun bald darauf das tanzbare Marſchthema! Je härter und ſchroffer die harmoniſchen Uebergänge waren, für deſto „romantiſcher" hielt man ſie. Wie ſich die jungfranzöſiſchen und jungdeutſchen Schriftſteller einen genialen Hieb zu geben glaubten, indem ſie jezuweilen abſichtlich einen kräftigen Schnitzer wider die Logik oder die Grammatik machten, eben ſo liebten es die gleichgeſinnten Muſiker, zu Zeiten einen recht harten, ſtylwidrigen Accord einzuwerfen. Auch prahlte der

Franzoſe hier und da mit einer italieniſchen Phraſe, der Deutſche mit einer franzöſiſchen Tonwendung, ganz ſo wie die Schriftſteller des Jungen Deutſchlands mit Gallicismen prahlten, wie Victor Hugo durch allerlei wunderſam fremdartiges Wortgebilde und Wortgefüge dem akademiſchen Schulzwange der Sprache gefliſſentlich Trotz bot.

Da man nun in allem Einzelwerk ſo ſtark auftrug, ſo mußte man die dramatiſchen Haupteffekte zum Unmaß ſteigern und verfuhr ſich darin mitunter ſo arg, daß man völlig aus dem Bereich der Oper in die Art des nicht lange vorher in Paris mit Schimpf und Spott zu Grabe getragenen formloſen Melodrams verfiel. Dies hat kein Franzoſe richtiger erkannt als Berlioz. Vom gewaltigſten Drange zur dramatiſchen Tondichtung beſeelt, griff er vorerſt gar nicht zur Oper, ſondern bildete ſich eine eigene neue Art des Melodrama's aus. Das war folgerecht, wie denn überhaupt Berlioz der folgerechteſte unter den neuen franzöſiſchen Muſikern iſt. Als er ſich dennoch dem Theater zuwandte, ſchrieb er Opern, die ſich gar nicht aufführen laſſen, Litteraturopern gleich den jungdeutſchen Litteraturdramen; das war

wiederum folgerecht. Berlioz war auch allein ehrlich genug, mit den Italienern, deren ganzer musikalischer Sinn, so lange er sich selbst treu bleibt, der französischen Neuromantik widerspricht, nicht zu buhlen: er gestand offen, daß er die italienischen Opernschreiber hasse.

Die alten Romantiker hatten das romantische Ideal vorzugsweise darin gesehen, daß die Kunst Ideen symbolisch schauen und ahnen lasse, die sie eigentlich scharf bestimmt nicht ausdrücken könne. Die Erbkrankheit dieser Romantik war daher nebelhafter Spiritualismus und Ueberschwänglichkeit. Die französischen Neuromantiker wollten nun gar Ideen symbolisiren durch das gerade Widerspiel ihrer naturgemäßen Aussprache, sie wollten die Welt nicht über sich hinausführen, sondern auf den Kopf stellen; sie glaubten, am Rande des Unsinnes wandelnd, erspähe man erst recht den Tiefsinn, der im Abgrunde thront. Ein solches Beginnen ist aber der humoristischen Kunst viel ersprießlicher als der ernsten. Auber selber gibt Zeugniß dafür. Er war ausgegangen von der komischen Oper und dem Conversationsstück. Keck und unbefangen warf er sich

auf ein großes tragiſches Werk und gerade die Friſche und Naivetät, mit welcher er die Grundzüge der Neuromantik hier zuerſt im Großen andeutete — nicht voll ausführte — gewann dem Werke dauernde Wirkung. Allein ſofort ließ Auber auch ſchon wieder die große Oper im Stich und brachte ſchon 1829 ſeinen romantiſch-komiſchen Fra Diavolo, dem dann eine Weile faſt alljährlich ein neues Werk ähnlicher Gattung folgte. Alle Welt gerieth in Staunen, daß Auber nur Eine „Stumme von Portici" geſchrieben. Allein er bewegte ſich ohne Zweifel leichter und behaglicher in der Miſchung und dem Kontraſt komiſcher, ſentimentaler und kokett unterhaltender Situationen als im ernſteren Style. Wie recht er gehabt, das bewies er im ſpäteren Alter noch einmal negativ, der erfindungsreiche Auber durch ſeinen erfindungsloſen „Verlorenen Sohn," während die Spätblüthe ſeines komiſchen Talentes, „des Teufels Antheil" zu dem reizendſten und liebenswürdigſten gehört, was der Meiſter überhaupt geſchrieben hat. Das Miſch- und Stückwerk der raffinirten Kontraſte der neuromantiſchen Schreibart kann ſich in der Komik ganz ergötzlich ausnehmen,

während es in der Tragik widerwärtig wird. Neuheit um jeden Preis ist schier an sich schon komisch. In Auber's Lestocq wird z. B. das Quartett „Bei Frost und Kälte, Schnee und Eis glüht treue Liebe immer heiß" in ganz neuer Art gesungen. Die erste Stimme singt „bei," die zweite „Frost," die dritte „und," die vierte „Käl-," dann wieder die erste „te" u. s. f. und zwar je in einem ganz kurzen Ton, die dann zusammen eine einstimmige Melodie bilden. Das ist doch Originalität, die am Rande des Unsinns tanzt; aber unten im Abgrunde sitzt der Sinn. Jene Schnee-Liebe glüht nämlich in Rußland, und der vierstimmig-einstimmige Mosaik-Gesang ist eine Anspielung auf die bekannte Satzweise der — russischen Hörner! So gaukelt die Scene Zerlinens in Fra Diavolo, wo das „einfache ländliche Mädchen" auf offener Bühne sich auszieht, um zu Bette zu gehn, am Rande eines andern Abgrundes, nämlich der Unschicklichkeit. Allein der Theaterschneider hat so sicher vorgesorgt, daß die Garderobe im Feuer des Spieles nicht etwa zu weit abgelegt werde, und die Musik ist so kokett sittsam — Zerline singt im Unterrock das unvermeidliche

„Gebet" —: wir bleiben also am Rande und fallen nicht wirklich hinunter. In der komischen Oper mag, wie gesagt, ein solcher Eiertanz erträglich seyn. Doch bleiben Scenen wie die vorbeschriebene, die als neues dramatisches Reizmittel galt und gelten sollte, immer traurige Wahrzeichen für den Geschmack jener Zeit. Den ähnlichen rein musikalischen Eindruck eines Gangs auf schmaler Kante erregt Auber durch seine absichtlich verschobenen Deklamationsaccente, durch den grellen Wechsel der harmonischen Uebergänge, namentlich des Dur und Moll, durch die kecken, springenden Geigenfiguren der Begleitung. Das Alles überraschte und weil es überraschte gefiel es, und vielleicht hat der Komiker unter allen Künstlern am ersten ein Recht zu sagen, daß auch das Häßliche schön sey, wenn es nur charakteristisch ist.

In Deutschland nahm man Auber's lustig unterhaltende komische Opern um so williger auf, weil unsere komische Muse schon lange feierte und auch die Italiener wenig Neues mehr in diesem Stücke boten. Die deutsche Kritik behauptete zwar fast einstimmig, Auber gehe seit der „Stummen" fortdauernd den Krebsgang, allein die neue französische

Weise war eben damals, und nicht blos in der Musik, bei den Deutschen Modesache. Fast alle Opern Auber's aus den dreißiger Jahren wurden in deutschen Ausgaben gestochen (meist bei Schott in Mainz) und zwar in wahren Prachtausgaben, Partitur, Klavierauszug und gar das Libretto für viel theueres Geld. Sie gingen gleich den Werken Rossini's, Bellini's und Donizetti's mit prunkhaften neuen Dekorationen und Kostümen über die Bühne, indeß sich die gediegenen Tondichtungen der todten und lebenden deutschen Meister fast allesammt mit dem dürftigsten, abgetragensten Gewande begnügen mußten. Rossini und Auber bedürfen freilich eines Putzes, den Gluck und Mozart entbehren können, die Könige, auch im Bettlermantel.

In der deutschen Ausgabe des „Fra Diavolo" wird, nicht eben als Schmeichelei für unsere Bühne, im Vorwort den Sängern an's Herz gelegt, daß diese Oper zum vollen Gelingen alle Präcision und Gewandtheit französischer Darsteller fordere. Die komischen Unterhaltungsopern Auber's konnten sich in der That zumeist darum nicht dauernd bei uns einbürgern, weil sie zu eng national sind, weil die

deutſchen Sänger zu ſchlecht, d. h. nicht franzöſiſch genug, ſpielen, wie Roſſini's Opern verſchwanden, weil die deutſchen Sänger zu ſchlecht, d. h. nicht italieniſch genug, ſingen. Nur die ächt klaſſiſche deutſche Oper erträgt es, daß man ſie ſchlecht ſpielt, ſchlecht ſingt, ſchlecht ausſtattet, und daß ſie dennoch — wohl gar in Paris und Mailand — als ein Meiſterwerk erbaut. Es gemahnt mich jene Vorrede zum „Fra Diavolo“ an ein Wort Moſel's über Gluck: „Man hat aus früherer Zeit Beiſpiele, daß Sänger, welche im Fache der Action weniger als mittelmäßig waren, in den Gluckiſchen Opern blos durch die Gewalt und Führung der Muſik zum Erſtaunen des Publikums gleichſam mit Einem Male als treffliche Schauſpieler erſchienen ſind.“ Das iſt der Unterſchied des genial ſchöpferiſchen dramatiſchen Meiſters von dem bloßen glänzenden Talent: Jener hebt die Darſteller über ſich ſelbſt empor zu ungeahnter Weihe und Kraft; dieſes bedarf der Virtuoſität der Darſteller, um empor gehoben zu werden.

Ein anderer Schüler Boieldieu's und Nachahmer Auber's, Karl Adolf Adam, läßt uns bereits den Rückschlag ahnen, der rasch gegen Auber auch in Frankreich eintrat. Wie leichtfertig und flach auch Adam's Opern gearbeitet waren, so mundeten sie doch wie eine Erfrischung auf den gluthheißen Trank der neuromantischen Schule. Nach so viel gemachtem Pathos, nach so viel erkünsteltem Schmerz und abgequälter Lustigkeit erquickte es, einen ganz leichtsinnigen Componisten zu finden, der die Volkspoſſe in die komische Oper trug, der den Gassenhauer salonfähig machte, und wirklich nichts weiter wollte, als uns spielend seinen Leichtmuth vorgaukeln.

Adam war der Sohn eines geborenen Deutschen, des berühmten Musik-Professors Ludwig Adam, der in Bach's, Händel's, Scarlatti's und Mozart's Werken seine praktische und in den Büchern von Mattheson, Fux und Marpurg seine theoretische Schule gemacht hatte. Welch ein Sprung vom Vater zum Sohn, dem ächtesten, modernsten Pariser! Von Anbeginn trachtete der junge Adam nicht nach hohen Dingen; er begann als Componist mit der leichtesten Waare für den Tagesbedarf, er fabricirte Rondo's,

Fantasien u. dgl. über modische Opernsätze. War doch damals die rechte Maienzeit dieser geistlosen Musikmacherei! Auch den deutschen Klaviercomponisten, vor Allen dem Triumvirate Czerny, Herz und Hünten, entströmten damals solche Fantasien über fremde Gedanken wie Wasser und erzeugten weithin eine erschreckende Fruchtbarkeit. Im Jahre 1830 erschienen von Herz nicht weniger als neunundzwanzig und von Czerny gar fünfzig jener neuen Klavierwerke, von welchen zwölf auf's Dutzend gehn.

Durch das Spiel mit fremden Gedanken kam Adam nachgerade zum Spiel mit eigenen. Er schrieb Vaudevillegesänge, Ballettmusik und Aehnliches, bis er zur einaktigen Operette und von dieser zur größeren komischen Oper aufstieg. Seine Opern sind dann freilich nicht viel mehr als ausgearbeitete Vaudevilles, die aber auch nichts höheres zu seyn vorgeben, als was sie wirklich sind. Die oberflächliche Arbeit ist so unverhüllt und der Gattung gemäß, daß sie uns nicht beleidigt; und wenn Adam gleich frühe schon durch Auber's glänzende Koketterie sich blenden ließ und manchen der eigensten Züge dieses unstreitig viel reicher begabten Meisters auf-

nahm, so ist doch immer zu rühmen, daß er den leichten, volksthümlichen Ton, welcher der französischen Operette so gut zu Gesicht sitzt, niemals ganz hat verwischen lassen durch geistreich gesuchtes Wesen. In diesem Stücke blieb er Isouard und Boieldieu verwandt; allein es fehlte ihm jene unschuldvolle Innigkeit und Wärme, welche bei Boieldieu manchmal das deutsche Gemüth so heimlich anmuthet und nicht minder der Fluß und die Plastik der größeren Tonsätze jenes Meisters.

Adam fand mehrere glückliche Nachfolger; aber ihr Genre war so klein und so rein Parisisch, daß ihre Werke kaum über Frankreichs Gränzen hinausgedrungen sind. Dennoch gaben sie Zeugniß, daß es sich hier nicht blos um eine einzelne Persönlichkeit, sondern um eine ganze Richtung handle, um eine Richtung, die, obgleich sie zur Zeit im Trosse der Neuromantiker einherzog, doch nur eines genialeren und selbständigeren Führers bedurft hätte, um Front gegen Jene zu machen und die französische Oper auf den alten volksthümlichen Boden des schlichten Liederspieles zurückzuführen.

In geraden Gegensatz zu Adam's Künstlerbahn

trat der Graf, den Herold genannt. Er ward ein Opfer der Reuromantik; sein tüchtiges, freilich nicht selbständig bedeutendes Talent rieb sich auf in Versuchen, die über seine Kraft gingen und dennoch unter seinem beßeren Wißen und Können standen. Herold war nur sieben Jahre jünger als Auber und brachte fast gleichzeitig mit diesem seine ersten dramatischen Versuche auf die Bühne. Sie erregten günstigeres Vorurtheil als Auber's Erstlingswerke; denn Herold hatte fachmäßiger studirt, Cherubini und Mehul waren seine Lehrer, und die Rossinianer behaupteten, der junge Mann schreibe zu gründlich und habe den wunderlichen Geschmack, lieber Mehul nachzuahmen als Rossini. Boieldieu war ihm geneigt und ließ sich sogar herbei, an der ersten Operette des Novizen mitzuarbeiten. Denn daß zwei und mehr Verfaßer gemeinsam ein Bühnenstück dichten oder setzen, ist ziemlich altes Herkommen in Frankreich, und wohl mit ein Zeichen der vorwiegend gattungsmäßigen Originalität der französischen Dramatik. Allein nun zog man auch den Vergleich mit Boieldieu und meinte, die Frische und natürliche Anmuth dieses Meisters und seines

Genoſſen Iſouard habe der junge Herold denn doch nicht, er wiſſe fein ausgeklügelt zu charakteriſiren und zu deklamiren, aber es fehle die unmittelbare Erfindung. Der Vortheil und die Gunſt der Schule ward ihm ein Hemmniß vor dem Publikum. Lange Jahre konnte Herold nur zu halben Erfolgen kommen, die meiſt ſchlimmer ſind als gar keine. Aber auch die anfängliche Tüchtigkeit im Erlernbaren reifte nicht aus, weil der Componiſt arbeiten mußte um zu leben, und ſo nicht Ruhe und Sammlung fand. Auch bei Donizetti bedauerte man in ſeiner früheren Periode, daß ihm nur die freie äußere Exiſtenz fehle, auf daß er ſich auch künſtleriſch frei über den Modegeſchmack erheben könne. Allein als er unabhängig wurde, war es zu ſpät. So wäre es wohl auch bei Herold ergangen.

Im Anfange der zwanziger Jahre ſtand die Wage ſeines Künſtlerſchickſales ziemlich gleich mit jener Auber's. Ungefähr um dieſelbe Zeit ſchrieben Beide ihre eigenſten Werke: Auber den „Maurer und Schloſſer" und die „Stumme von Portici" und Herold ſeine „Marie." Da flog mit einemmal die Schaale Auber's mächtig in die Höhe. Herold's feines,

ſinniges und wohldurchdachtes Werk, in welchem er nun das rechte Ziel und die rechte Schranke ſeines Talents gefunden zu haben ſchien, gewann ſich in Frankreich und Deutſchland den ſtillen Beifall der Kenner, aber nicht den Beifallsjubel des Parterres. Da verließ Herold, geblendet von dem Erfolg des Genoſſen die eigene Bahn und warf ſich in den tiefſten Strudel der Neuromantik. Er erreichte zunächſt, was er gewollt; ſein „Zampa“ machte Lärm in allen Schauſpielhäuſern; aber der ſtille Beifall der Kenner blieb nun uns. Herold, von Abſtammung ein Deutſcher und in allen ſeinen Irrgängen immer ein Stück deutſcher Art bekundend, war nicht leichtſinnig genug, um gleich Auber dieſelben Dämonen ſpielend zu verſpotten, welche er entfeſſelt hatte. Er meinte es erſchrecklich ehrlich; er wollte in ſeinem „Zampa“ im heiligen Ernſt das neuromantiſche Ideal ganz folgerecht durchführen und vergaß, daß deſſen letzte Conſequenz eine ungeheuerliche Unnatur war, die man nur über dem leichten humoriſtiſchen Fluge Auber's oder über der äußeren Wucht und Pracht der Meyerbeer'ſchen Rieſenoper vergeſſen konnte. So wurde Zampa monſtrös, ein unfreiwilliges Zerrbild,

in welchem sich die Fratze wunderlich mischt mit allerlei feineren Zügen. Mehul, Auber und Rossini lugten mit einander aus der Musik hervor, und der Text war ein Gemisch von Don Juan, Faust und Fra Diavolo, ein Gemisch der Masken und der Scenen, nicht der bewegenden Gedanken jener Charaktere. Wie lebhaft gemahnt diese Oper, schon im Stoffe, an die nicht minder mißglückten Don Juan-Faust-Versuche übergenialer deutscher Poeten in derselben Zeit!

Herold nahm den ungelösten Zwiespalt, welchen Auber in sein früher so friedliches Kunststreben geworfen, mit in's Grab. Als er gestorben war, klagten die Franzosen über sein halbgelohntes, halbvollendetes Ringen und ehrten eine kurze Weile den Todten höher als den Lebenden; das ist nun einmal der Welt Lauf. Herold hinterließ eine unfertige Oper „Ludovico;" Halevy überkam die Partitur zur Vollendung und machte sich einen Namen mit dieser Arbeit. Derselbe Halevy trat aber zugleich noch ein viel größeres Erbstück Herolds an, nämlich den Versuch, die französische Neuromantik dem tragischen Style der großen Oper völlig anzueignen.

Er ist nicht mehr ein Genosse Auber's sondern Meyerbeer's; ich werde darum bei diesem französisch-deutschen Meister auf Halevy wieder zurückkommen.

Nie hat die französische Oper eine so große Rolle gespielt, wie in den dreißiger Jahren unsers Jahrhunderts. Formell war sie unselbständiger, eklektischer als zuvor, allein sie brachte neue Grundsätze in die musikalische Dramatik, gemischt aus Wahrheit und Lüge, Grundsätze, die mit den neuen Gedanken der politischen und socialen Bewegung zusammenstimmten, und der Herd dieser Bewegung war Paris. Die französische Neuromantik ging in alle Welt; ihre musikalischen Einflüsse lassen sich bei den Italienern und Deutschen ebensogut verfolgen als bei den Franzosen. Diese aber haben sich gerächt für den alten Vorwurf der Römer, daß sie den Fluß der Melodie verdürben und ihren Gesang aus fremder Quelle ableiteten. Denn selbst der melodiereichste der modernen Italiener, Rossini, zufällig sogar römischer Landsmannschaft, ließ sich nunmehr den Fluß seines Gesanges von den Franzosen stören und leitete seine glänzendsten Effekte in Modulation, Rhythmik und Deklamation von diesen

herüber, und auch in Deutſchland folgten ihm gar Viele nach. Ein Rückblick in die Geſchichte der idealeren franzöſiſchen Oper zeigt aber, daß gerade die fruchtbarſten und wahrſten Grundſätze jener Dramatik, welche viele Moderne von den Franzoſen borgten, eigentlich deutſches Gut ſind, welches die franzöſiſchen Schüler Gluck's vor Zeiten vielmehr von uns geborgt haben.

III.

Spohr, Weber und Meyerbeer.

Bei den italieniſchen Operncomponiſten herrſchte die Routine; man nennt zwar prahlend überall berühmte Lehrer, allein das Beſte lernten die Maeſtri nicht von dieſen, ſondern im Theater. Bei den Franzoſen herrſcht die nationale Schule, die ihren unwandelbaren Mittelpunkt im Pariſer Conſervatorium und in der Bühne der Hauptſtadt gefunden hat. Auber, Adam, Herold, Halevy ꝛc. gingen alle aus der Schule Cherubini's und Boieldieu's hervor, und die franzöſiſche Centraliſation reicht ſelbſt bis in das Handwerk des Opernſatzes. In Deutſchland tritt zu der ohne Vergleich individuelleren Schule noch ein neuer Beſtimmungsgrund; die allgemeine äſthetiſche Bildung. Die Erkenntniß aber und ihre Frucht, die Bildung, zerſtört zunächſt den Stand der

Unſchuld und führt zu tauſendfachem innerem Zwieſpalt. Auch unſere Oper gibt ſeit nun faſt einem halben Jahrhundert Zeugniß von den verheißungsvollen Kämpfen deutſcher Bildung über die höchſten Ziele der dramatiſchen Kunſt.

Der Italiener fordert vor Allem ſchönen Geſang, der Franzoſe ergreifende Handlung; der Deutſche will beide widerſtreitende Aufgaben einträchtig verbinden und ſtellt dadurch ſein Ideal am höchſten; freilich blieb ihm dann die unbefangene Selbſtgewißheit der Mittel und des Erfolges verſagt, durch welche Italiener und Franzoſen die Herren des Tages wurden.

Bis hierher konnte ich darum in großen Gruppen zeichnen, nach breiten Schulen, nach den klaren Vorbildern tonangebender Meiſter, und was ſo gerecht über den Leiſten gemacht iſt, das wird ebenſo bequem verſtanden als beſchrieben. Ganz anders ſteht es mit der deutſchen Oper. Breitwuchernde, langdauernde Schulen der Oper gab es bei uns ſeit dem Abſterben der Mozart'ſchen nicht mehr. An einzelne bedeutende Meiſter ſchloſſen ſich wohl einzelne Schüler, wie etwa Marſchner an Weber, allein

eine herrſchende große Schule gleich Roſſini und Auber vermochte Keiner zu gründen. Selbſt mit dem alten Gluck ſtand es in dieſem Punkte ſeltſam; die Deutſchen haben gewiß viel von ihm gelernt und mehr wohl als die Franzoſen; aber eine „Schule“ ſchuf er doch zunächſt nur in Frankreich.

Von dem deutſchen Operncomponiſten wird eine ſo reiche muſikaliſche und allgemeine Bildung gefordert, daß wir ſchon deßhalb kaum mehr eine volksthümliche, nach der Schablone gearbeitete Oper erhalten. Welche Fülle des Wiſſens und der Erfahrung hatte Beethoven geſammelt, bevor er mit einer Oper hervortrat, Spohr, bevor er ſein erſtes Hauptwerk den „Fauſt,“ Weber, bevor er den „Freiſchütz“ ſchrieb! Das ſind dann freilich keine Opern, die man gleich dem „Tancred“ im einundzwanzigſten Lebensjahre aus dem Aermel ſchüttelt. So individuelle Werke von gereifter Mannesarbeit wirkten befruchtend, anregend, belehrend auf eine ganze Epoche; allein zu einer ſchulmäßigen Schablone ſind ſie viel zu gut.

Der neuen deutſchen Oper ergeht es wie dem deutſchen Drama; faſt alle Principienkämpfe unſerer

Kunſt werden zuletzt auf ihrem Boden ausgefochten. Darum haben wir freilich auch manche Oper, die nur in dieſen Kämpfen und durch dieſelben Bedeutung gewann, Litteraturopern wie Litteraturdramen. Geheime Fäden verknüpfen die modern italieniſche und franzöſiſche Oper mit der politiſchen Geſchichte jener Völker; die deutſche hängt viel inniger zuſammen mit der Geſchichte der Aeſthetik und des poetiſchen Schriftthumes. Künſtleriſch iſt ſie weit lehrreicher als jene; für den Culturhiſtoriker dagegen, der in den Kunſtgenüſſen eines Volkes deſſen innerſte Stimmung und Neigung belauſchen will, der in der allgemeinen Schau- und Hörluſt zugleich ein Maß zur geiſtigen Statiſtik des Volkscharakters ſucht, bietet die muſikaliſche Bühne des Auslandes reicheren Stoff. Denn wenigſtens in den zwanzig Jahren, die ich hier zunächſt in's Auge faſſe (von 1815—1835) reizte die deutſche Oper ſelbſt bei den Deutſchen unglaublich wenig die allgemeine Schau- und Hörluſt; es gab, wenn wir den „Freiſchütz" ausnehmen, keine neue rein deutſche „Zugoper," die ſich im Erfolg, in der Wirkung auf die Maſſe in Deutſchland auch nur entfernt mit den Werken

Rossini's, Auber's oder Meyerbeer's, des abtrünnigen Deutschen, hätte messen können. Und doch konnte dieser Mangel an Erfolg eine Ehre für die deutsche Kunst seyn.

Treten wir mitten in die Sache, um solche Gegensätze und Widersprüche zu begreifen.

Das Jahr 1814 bezeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte unsers dramatischen Tonsatzes. Beethoven's „Fidelio" erschien und faßte Wurzel auf der deutschen Bühne, während die Oper neun Jahre früher in ihrer älteren Fassung noch durchgefallen war. Im gleichen Jahre schrieb Spohr seinen „Faust." So berührte sich die romantische Oper des letzten großen Klassikers mit dem ersten bedeutenden Bühnenwerk der im engeren Sinne romantischen Schule.

Schon Mozart und Beethoven waren durch den äußeren Umfang ihrer Kunstthätigkeit von den italienischen Operncomponisten wesentlich verschieden. Sie umfaßten auf's selbständigste und reichste alle Weiten und Tiefen instrumentaler und vocaler Kunst;

sie setzten nicht blos Opern; sie rangen zugleich nach dem höchsten Ziel in Schöpfungen, die ganz und gar seitab liegen von der dramatischen Musik. Daher erschließt sich denn auch in ihren Opern eine Fülle der musikalischen Bildung, die wir bei den besten italienischen Opernschreibern vergeblich suchen. Daß Rossini ein Stabat Mater gesetzt, Auber eine Messe und Donizetti ein Streichquartett, ist für deren Opernmusik ganz unerheblich und zufällig, sie waren „Opernschreiber" schlechtweg, wie wir etwa unter den Litteraten Romanschreiber haben, nicht Musiker im umfassenden deutschen Sinn des Wortes. Unsere beiden großen Dramatiker Goethe und Schiller haben ihre Bühnenwerke ganz ähnlich aus der Fülle des breitesten Dichterberufes aufblühen lassen, wie Mozart und Beethoven aus der Fülle des musikalischen. Keine fremde Nation hat in Poesie und Musik diese Thatsache gleich folgerecht und großartig aufzuweisen. Der Stufengang der Einflüsse und Erfolge Fidelio's seit einem halben Jahrhundert ist darum ein ganz anderer als bei irgend einer italienischen oder französischen Oper. Ein Rossini'sches Werk, von Anfang so lau aufgenommen wie Fidelio, wäre todt und

begraben gewesen für alle Zeit. Allein Fidelio steht und fällt nur mit dem ganzen Beethoven, dessen tiefste Wurzeln außerhalb des Opernwesens ruhen, und die erste Aufnahme eines einzelnen Werkes entscheidet bei einem so universellen Meister gar nichts. In den Tagen des Rossinismus, wo Fidelio nur erst vorzugsweise als ein Kabinetsstück für Kenner galt, war das Schlagwort gangbar, der zweite Akt sey eigentlich gar nicht mehr Oper, sondern eine „dramatisirte Symphonie!“ In diesem sehr verkehrten Tadel ist allerdings etwas Richtiges gewittert. Denn ohne die Kenntniß der Beethoven'schen Symphonien wird man freilich den zweiten Akt des Fidelio weder kunstgeschichtlich begreifen noch kritisch würdigen können; die symphonische Schule steckt in diesem wie in allen andern großen Werken des Meisters. So mußten auch die Symphonien dieser Oper die Bahn zum äußeren Erfolge brechen, und wenn erst in unsern Tagen „Fidelio“ in aller gebildeten Welt durchzudringen beginnt, so liegt der äußere Grund darin, daß Beethoven's Instrumentalwerke vorauszogen und seit Jahrzehnten auch in Paris und London das Verständniß jener Oper vorbereitet haben.

Was nun hier von Mozart und Beethoven gesagt ist, das gilt im Grunde auch von den meisten andern dramatischen Tonsetzern Deutschlands. Sie sind zuerst Musiker und schreiben als solche Opern; die Italiener sind zuerst Opernschreiber und nur als solche Musiker. Bei mittleren Talenten tritt dann freilich hier wie dort Licht und Schatten greller hervor als bei den großen Genien. Der deutsche Musiker, welcher Opern componirt, verliert sich nur allzuleicht in wirkungslosen ästhetischen und technischen Versuchen, indeß der italienische Opernschreiber bei seiner sichern Bühnenkunde, bei dem festen Griffe des Handwerks über dem Modell das Ideal und über dem Fabrikanten den Künstler vergißt.

Als Spohr seinen „Faust“ schrieb, war er bereits einunddreißig Jahre alt und ein Mann von glänzendem Namen als Violinvirtuose und Instrumentalcomponist. Wie bei fast allen neueren deutschen Meistern lag der Grund und Ausgang seines Schaffens in der instrumentalen Kunst. Aber vielleicht gerade deßhalb, weil die Einseitigkeit einer blos instrumentalen Bildung in vielen damals noch lebenden Jüngern der Wiener Tonschule abschreckend

hervortrat, drang er in Wort und That auf das Studium des Geſanges, welchen er den „Quell aller ächten Inſtrumentalmuſik“ nannte. Das Gleiche that Weber und Roſſini. Dieſer wohl, weil er wußte, was er im Geſange beſaß; die beiden deutſchen Meiſter, weil ſie wußten, was ihnen fehlte. Spohr's Geſangwerke hatten lange Zeit mit dem Vorurtheil zu kämpfen, daß ſie unſangbar, weil zu geigenmäßig ſeyen, und Weber iſt gewiſſe Klavier- und Klarinettpaſſagen ſelbſt in den Arien des „Freiſchütz“ nicht los geworden. Nach deutſcher Art war eben beiden Componiſten der leitende Grundſatz vollkommen klar, während ſie ihn praktiſch nur unvollkommen durchführen konnten.

Es iſt beſonders lehrreich, bei der Geſchichte der Vorſtudien Spohr's und Weber's zu ihren Opern zu verweilen, während wir bei Roſſini mitten in die Geſchichte der Wirkungen und Erfolge ſeiner Werke eingetreten ſind. Die beiden deutſchen Meiſter, ſpäter ſo grundverſchieden und je einen ſelbſtändigen Zweig der romantiſchen Bühne vertretend, gehen in den Hauptzügen ihrer Bildungsgeſchichte Hand in Hand. Es iſt zunächſt bedeutſam, daß Beide Norddeutſch-

land angehören, dem Land der Schule und der modernen Wiſſenſchaft, dem Stammſitze jener romantiſirenden Poeten und Schriftſteller, welche der gebildeten Welt neuen Eifer nicht blos für die Kunſt, ſondern auch für die Kunſtwiſſenſchaft erweckten. Im deutſchen Norden fand der Roſſinismus den nachhaltigſten Widerſtand; denn man war dort zu geſchult, um ſich ſo ganz von ihm beſtricken zu laſſen wie in Wien und München. Die eigenſten Verſuche zu einer grundſätzlichen Reform der deutſchen Oper, zu einem Pakt zwiſchen dem muſikaliſchen Gewiſſen des Opernſetzers und dem kritiſchen des modernen Aeſthetikers gingen fort und fort von Norddeutſchen aus. Der Niederrheiner Beethoven deutet ſchon auf dieſen Umſchwung. Ihm folgte der Braunſchweiger Spohr, der Holſteiner Weber, die Oberſachſen Marſchner, Schumann und Wagner, die Berliner Meyerbeer und Mendelsſohn; gar unterſchiedene Geiſter, doch Alle wenigſtens einig in ihrem Gegenſatz zu der unreflectirt ſinnlich ſchönen, traditionell geprägten Opernmuſik der Italiener. Der deutſche Süden hat dieſer bunten Gruppe in der Oper wohl nur Lachner als einen Gleichſtrebenden anzureihen.

Spohr war der Sohn eines Arztes, Weber eines Majors. Beide erfreuten ſich einer Jugendbildung wie ſie damals noch ſehr ſelten künftigen Muſikern zu Theil zu werden pflegte. Von Spohr rühmt man, daß er trotz des früh erwachten künſtleriſchen Talentes vom Vater doch noch lange zu wiſſenſchaftlichen Studien angehalten worden ſey; der junge Weber verſuchte ſich unſtät und ſprunghaft in allerlei Kunſt und Wiſſen und gewann auf dieſem Wege gleichfalls einen weiten geiſtigen Geſichtskreis, wenn auch zunächſt auf Koſten der geſammelten und beharrenden Arbeitskraft. Darum war Spohr viel früher fertig und abgeſchoſſen, ein ſchulmäßiger Muſiker, folgerecht in der einmal ausgeprägten Art bis zum Aeußerſten, während Weber, feurigeren und launenhafteren Geiſtes, die Fülle ſeiner Bildung vielmehr in dem ſteten Wechſel der Verſuche kundgab, durch geiſtvolle Friſche des Schaffens den Mangel folgerechter Technik verhüllend, — nach dem gemeinen Sprachgebrauch eine „genialere Natur“ neben Spohr dem feineren, geglätteteren Künſtler. Trotz der verwandten allgemeineren Bildung und der Eintracht in den Hauptzielen ſcheint darum ein

innigeres perſönliches Gemeingefühl zwiſchen beiden Meiſtern nicht beſtanden zu haben. Mit merklicher Zurückhaltung erkennt Weber in ſeinen dramaturgiſchen Notizen die Art und Tüchtigkeit Spohr's im „Fauſt“ an, indeß er doch ſonſt bei befreundeten Geiſtern gar leicht zu glühendem Lobe ſich hinreißen ließ.

In ihren Vorſtudien zur Oper begegneten ſich Spohr und Weber dreifach auf gleichem Gebiete: Spohr bildete ſich zum Virtuoſen der Geige, Weber des Klaviers; Beide ſetzten Inſtrumentalſätze und Lieder die Fülle, und in allen dieſen Dingen zeigte ſich ſchon frühe die Eigenart der künftigen Dramatiker.

Und wie grundverſchieden waren doch Beide wiederum geartet als Virtuoſen, Inſtrumentalcomponiſten und Liederſänger! Spohr, der Violinſpieler, gründete eine einflußreiche Schule, ſchrieb für den Lehrzweck und gewann als gediegener, geiſtvoller Spieler einen europäiſchen Ruf, der mitunter ſogar ſeinen Ruf als Tonſetzer zu überwuchern drohte. Die Virtuoſität war ihm mehr als bloße Vorſtudie, ſie blieb ihm ein ſelbſtändiges Lebensziel bis in's höhere Alter. Der Glanz des ſubjektiv geiſtreichen

Vortrages und die Reinheit und Strenge der Schule hielten ſich die Wage in ſeiner Kunſt des Spiels. Uns Jüngeren deutet Spohr, der Virtuoſe, zurück auf die gute alte Zeit, die er mit der neuen zu verſöhnen ſuchte, ein Genoß Clementi's und Bernhard Romberg's, ein Vorläufer Mendelsſohn's. Es lag ihm ferne, die Ueberlieferungen des klaſſiſchen Kammerſtyles zu zerſprengen durch ſeine Virtuoſität; er wollte ſie nur verjüngen, auffriſchen, romantiſiren und ſetzte und ſpielte in dieſem Sinn. Die Symphonie und das Quartett bilden die Grundform ſeiner beſten Virtuoſenſätze. Er führte das Quartett aus dem Hauſe der Kunſtfreunde in den großen Concertſaal; aber er verſtieß das Quartett nicht, nach neuen, unerhörten Formen lüſtern. Er fühlte wohl, daß ein „Soloquartett" eigentlich ein Widerſpruch in ſich iſt, weil das Quartett eben nur vier gleichberechtigte Stimmen, folglich keine bevorzugte Soloſtimme kennt. Allein er verhüllte ſorgſam dieſen Widerſpruch, indem er den drei begleitenden Stimmen im Reize fein ausgeſonnener Modulationen zu erſetzen ſuchte, was ſie an melodiſch-contrapunktiſcher Selbſtändigkeit zu Gunſten der Soloſtimme verloren.

Spohr wahrte seine Originalität in Spiel und Satz, aber er war kein rücksichtsloser Neuerer. Wie fast allen Zeitgenossen ward ihm die alte Symphonie zu enge. Er wollte, nach dem obersten Grundsatz der deutschen Romantiker, in der Tondialektik der absoluten Musik nicht blos allgemeine Stimmungen entwickeln, sondern auch ganz concrete Begriffe und Vorstellungen. Dies verführte ihn zu etlichen Programmsymphonien. Die Ideen des „Irdischen“ und „Göttlichen“ zum Exempel werden durch die malend gegen einander wirkende Musik zweier Orchester versinnbildet, davon das eine auf dem gewöhnlichen Podium des Concertsaales, das andere auf der Gallerie spielt; oder, wo man die Symphonie im Theater gab, da ward eine Decoration wie für Nestroy's „Zu ebener Erde und im ersten Stock“ aufgeschlagen und das himmlische Orchester in den ersten Stock quartiert, das irdische aber zu ebener Erde. Die „Weihe der Töne“ uns zu Gemüth zu führen, ist eigentlich die Aufgabe jeder ächten Symphonie. Spohr gab jedoch einer Symphonie diesen besondern Titel, indem er die Weihe der Töne in allerlei besonderem, rein musikalisch eben nicht

auszusprechenden Bezüge malt, worüber der Concertzettel nähere Auskunft gibt. In der „historischen Symphonie“ soll das Allegro die Händel-Bach'sche Periode zeichnen, das Adagio die Mozart-Haydn'sche, das Scherzo die Beethoven'sche, und das Finale gibt ein fast etwas satyrisches Bild der neuesten Musik. Allein Spohr ist bekanntlich überall so fest ausgeprägt in Styl und Manier und in jedem Takte so leicht zu erkennen, daß man verwundert fragt, weßhalb sich der Kassel'sche Hofkapellmeister im ersten Satze eine Perücke von 1720, im zweiten einen Zopf von 1780 und im dritten ein Spitzenjabot von 1810 zugelegt, da ihm doch sein eigen Gewand sonst wie angegossen sitzt; — wenn uns nicht das Programm belehrte, daß das Orchester diesmal einen Abriß der neueren Musikgeschichte nach Spohr'schen Heften vortragen solle. Man sieht, Spohr, der übrigens auch reine und ächte Symphonien meisterhaft gesetzt, trachtete die Symphonie über sich selbst hinauszuführen, aber diese tiefste und geschulteste Form instrumentaler Kunst hat er denn doch immer noch bewahrt und treu gepflegt.

Ganz anders verfuhr Weber. Symphonie und

Quartett lag ihm seitab; seine Feder war zu unruhig für diese strengen Formen. Das zweite Buch dieser Schrift bringt in dem Abschnitte von Weber's Klavierwerken genaueren Nachweis über die instrumentale Kunst des Meisters, und ich kann mich darum hier auf die Bemerkung beschränken, daß Weber ein viel kühnerer Neuerer als Spohr, daß er die Kammermusik auflösen und in die Salonmusik hinüberführen half, daß er weder als Virtuose noch als Instrumentalcomponist ein Mann der Schule war oder Schule machte, sondern vielmehr als ein Vorläufer jener interessanten Meister der persönlichen Eigenart und Willkür, wie Chopin, Liszt u. A. zu betrachten ist. Weber's Instrumentalwerke sind glänzend, originell, sprudelnd frisch und weit öfter dem Zeitgeschmacke schmeichelnd, als die aristokratisch glatten, ernsten, schulmäßig durchgefeilten, auf die Kenner berechneten Sätze Spohr's. Ueberhaupt spielte Weber viel länger mit der Kunst als Spohr und zersplitterte seine Kraft noch in zahllosen Variationen, kleinen Concertstücken, Gelegenheitscantaten u. dgl. zu einer Zeit, wo Jener schon Oratorien, Symphonien und Quartette schrieb. Allein gerade diese

Unruhe, die den feurigen jungen Weber nie recht seßhaft werden ließ im architektonisch gefesteten Instrumentalsatz, deutete auf den ihm stets von fernher vorschwebenden Beruf zur Oper, während Spohr sich's an der Kammer- und Kirchenmusik wohl auch konnte genügen lassen.

Noch wichtiger für die Erkenntniß der beiden Dramatiker sind ihre Vorstudien in der Liedercomposition. Hier trennen sie sich von vorn herein durch ihre grundverschiedene Würdigung des Volksliedes. In der Musik aber wie in der Poesie ist der Standpunkt entscheidend, welchen der künstlerische Lyriker dem Volksliede gegenüber einnimmt. Wie die neuere dichterische Lyrik mit dem wiedergefundenen Volksliede, mit Günther, Bürger und Goethe beginnt, so, und aus gleichem Grund, die musikalische mit Haydn und Mozart. Sie trugen den veredelten Volksgesang wieder in die neue Kunstmusik. Dagegen schrieb noch Forkel, der einseitige Bewunderer Bach's, eines Meisters, der freilich eine ganze musikalische Welt in sich schloß und doch gewiß kein Liedersänger war: „Viele halten dafür, die beste Melodie sey diejenige, welche sogleich von Jeder-

mann gefaßt und nachgeſungen werden könne. Als Grundſatz kann dieſe Meinung gewiß nicht gelten. Denn ſonſt müßten die Volksmelodien, die häufig von Süden bis Norden von allen Menſchenklaſſen bis zu Knechten und Mägden herunter geſungen werden, die ſchönſten und beſten Melodien ſeyn. Ich würde den Satz umkehren und ſagen: Diejenige Melodie, die von Jedermann ſogleich nachgeſungen werden kann, iſt von der gemeinſten Art. So könnte er vielleicht eher als Grundſatz gelten.“ Dies ſchrieb Forkel noch im Jahr 1802, alſo beinahe zur ſelben Zeit, wo Arnim und Brentano des „Knaben Wunderhorn“ herausgaben!

Auch Spohr dachte gering vom muſikaliſchen Volksliede. Es geht ein vornehm idealiſtiſcher Zug durch ſeine Künſtlerart, kraft deren er allezeit edel, fein und rein, mitunter auch tiefſinnig und erhaben ſchrieb, allein die friſcheſte Unmittelbarkeit der Tonſprache, welche kunſtlos und man weiß nicht warum das Herz bewegt, war ihm verſagt. Wo Spohr uns packt, da kann man ihm immer genau nachweiſen, wie und warum er uns packt. Er iſt reich an erhabenem und ſentimentalem Ausdruck, aber

arm an Naivetät und Humor. Auch auf der Bühne lagen ihm volksthümliche Stoffe und Formen gleich fern, und kein einziges seiner zahlreichen Werke ist eigentlich volksbeliebt geworden. In seinem Urtheile über Weber's „Freischütz" erkannte er das Volksthümliche der Melodien keineswegs als einen sonderlichen Ruhm des Werkes und meinte, wenn darin der Nerv der Musik liege, dann müsse es keinen größeren und glücklicheren Componisten geben als Kauer und Wenzel Müller und keinen schlechteren und unglücklicheren als Gluck; durch „gelungene und gediegene Musikformen" habe der Freischütz den Beifall erst *verdient*, den ihm die in's Volk gedrungenen Weisen so rasch gewonnen. Spohr spricht in den Pariser Briefen entrüstet darüber, daß die Franzosen einen Musiker wie Gretry, der auf die Volksbühne gehöre, mit ihren Klassikern, mit den idealen und kunstgelehrten Meistern Cherubini und Mehul, in eine Reihe stellten. Was unserm Spohr fehlte, das besaß eben Gretry: kecken Humor, frische naive Einfälle, schlichte Form, volksthümlichen Klang des Liedes, während wir andererseits bei Gretry vergebens nach Spohr's Würde und weicher Innigkeit,

nach seiner planmäßig folgerechten, reinen und geistvollen Arbeit suchen.

Weber beurtheilte Gretry ganz anders; er bezeichnete ihn als den einzigen unter allen französischen Tonsetzern, der „romantischen Sinn“ habe. Daß diese Gunst der Romantiker für Gretry wesentlich dem volksmäßigen Liederton in seinen Opern galt, habe ich bei den französischen Meistern bereits genauer entwickelt. Das komisch volksthümliche Element auf der deutschen Bühne ließ Weber kritisch um so williger gelten, da er ja als Tonsetzer so glänzend und charakteristisch mit demselben zu wirken verstand. Braucht es noch ausdrücklichen Belegs, so verweise ich auf sein anerkennendes Urtheil über Fischer's „Hausgesinde,“ eine in der holzschnittmäßig populären Art des Schenk'schen „Dorfbarbiers“ gehaltene Operette. Weber, 1813 an Wenzel Müller's Stelle zum Kapellmeister des Prager Theaters berufen, schrieb über diesen wunderlichen Heiligen, der damals von den meisten kunstgelehrten Componisten fast sprüchwörtlich mißachtet ward: „So sehr ich seine humoristischen Volksschöpfungen ehre, so wenig schien er doch hier an seinem Platze“ ꝛc.

Hatte doch auch Beethoven nicht verschmäht, in seinem Klaviertrio op. 121 Variationen über Wenzel Müller's Lied vom „Schneider Kakadu" zu setzen!

Weber sammelte und bearbeitete Volkslieder, er componirte auch manches kleine Lied geflissentlich im Volkston, und noch in seinen letzten Jahren, als er sich eben zu der verhängnißvollen Reise nach England rüstete, bearbeitete er, vielleicht als Vorstudie für Britannien, eine Sammlung schottischer Volksweisen. Schon in seine „heroisch-komische" Oper „Silvana" (1809) flocht er zwei im Volkston gehaltene Lieder (dergleichen nannte man damals etwas vornehmer „Favoritgesänge"), deren eines namentlich, „Sah ich sonst ein Mädchen" ꝛc., an frischer derber Komik durchaus den besten Melodien Wenzel Müller's verwandt ist. Auch die ungenirte Oktavenfolge, in welcher die zweite Halbstrophe mit dem GMoll-Dreiklang ohne weiteres an den Esdur-Dreiklang anschließt, gemahnt etwas an den berühmten Bänkelsänger. Die komische Ader war Spohr versagt, bei Weber floß sie um so reicher. Im komischen Liede schuf er eine neue Art, indem er den Volkston mit allen stechenden Accenten romantischer Kunstmusik zu

höchst wirksamem Gegensatze zu verbinden wußte und Marschner bildete dieses Genre mit besonderem Glücke weiter.

Setzen wir die Schlagwörter der Schule, so ist Spohr Idealist, Weber Realist, Jener pathetisch, Dieser mit allerlei Humor begnadet, Spohr reicher in der Ausarbeitung, Weber reicher in der Erfindung, Jener Musiker durchaus, dieser Musiker und Poet dazu. Weber's Lieder sind plastisch, keck und vielgestaltig in der Melodie, oft voll ächt volksthümlichen Gesanges, mitunter auch ein wenig buhlend mit dem Zeitgeschmack, voll überraschender Accente der Modulation und des Rhythmus, die manchmal etwas kokett und manierirt werden, aber selten überladen mit solch ausgesuchten Feinheiten. Jener schlichte alterthümelnd deutsche und doch höchst moderne Ton des Liedes, der uns bei Mendelssohn häufig erfreut und auch die schwüle Musik des Schumann'schen Liedersanges nicht selten erquickend unterbricht, deutet auf Weber zurück. Dabei blitzt überall der dramatische Funke. Schon beim ersten Erscheinen erregten Weber's Lieder Aufsehn durch ihre kurz gepackte dramatische Kraft, die als etwas

ganz Neues erſchien neben den damals gangbaren lyriſch beſcheidenen Geſängen eines Schulz, Reichardt, Himmel und Rhigini. Obgleich populäre Klarheit der Melodie auch Weber's früheſte Geſangwerke ſchon auszeichnet, ſo ſcheint doch das fruchtbringende Studium des urſprünglichen und ächten Volksliedes bei ihm erſt um das Jahr 1815 begonnen zu haben, das heißt zu einer Zeit, wo auch in der Litteratur das Volkslied immer gründlicher durchforſcht und der Geſchmack an demſelben populär zu werden begann. Von da an ſtand auch das Wort „Volkslied“ wieder als ein ehrlicher muſikaliſcher Titel und brauchte nicht mehr ſein Geſicht hinter die Maske eines „Favoritgeſanges“ zu verſtecken. Weber folgte viel getreuer als Spohr den poetiſchen und äſthetiſch-litterariſchen Bewegungen der Zeit und gewann darum raſch das Verſtändniß aller Gebildeten, während Spohr von den Fachmuſikern beſſer verſtanden und höher gehalten ward.

Beide Meiſter führten nicht blos die Notenfeder ſondern auch die kritiſche, und eine vergleichende Beleuchtung ihrer ſchriftſtelleriſchen Verſuche dürfte wohl auch manch neues Licht auf ihren Künſtler-

charakter werfen. Weber war wirklich Muſiker und Schriftſteller zugleich; Spohr ein ſchreibender Muſiker. Ich meine, Spohr ſchrieb nur ſo viel, als er, ein hervorragendes Parteihaupt, für ſeine Kunſtzwecke ſchreiben mußte; bei Weber dagegen geſtaltete ſich das Schreiben zu einer Art ſelbſtändiger Production. Weber's Schriften ſind nach ſeinem Tode geſammelt und in zwei Bänden herausgegeben worden; von Spohr's zerſtreuten litterariſchen Fragmenten aus unſerer Periode kenne ich die Reiſebriefe, welche er 1817 und 1821 aus Italien und Paris für die „Allgemeine Muſikzeitung" ſchrieb, dann mancherlei vorredende und erläuternde Aufſätze zu ſeinen größeren Compoſitionen und mehrere techniſche und kritiſche in Zeitſchriften abgedruckte Studien. Klein von Umfang ſind dieſe Bruchſtücke doch inhaltreich und belehrend, und es wäre zu wünſchen, daß der ehrwürdige Meiſter, welcher gegenwärtig die Muße ſeiner alten Tage zur Abfaſſung einer Selbſtbiographie verwendet, jene Aufſätze als Urkunden ſeiner früheren Denkart dem Lebensbilde geſammelt beifügte. Gemeſſen und ſcharf ſpricht der damals in der Blüthe ſeines Künſtlerthums ſtehende

Tondichter über die muſikaliſchen Erſcheinungen des Tages; zu äſthetiſchen Principienfragen ſteigt er kaum hinab, ſondern erörtert zumeiſt nur gegebene Thatſachen vom Standpunkte des Virtuoſen oder des Meiſters der Compoſitions-Technik. Dem entſpricht ein gebildeter, glatter, ſchlichter Styl, ohne beſondere Originalität, ein Styl, in welchem man keinerlei Verwandtſchaft mit Spohr's ſo ausgeprägter muſikaliſcher Schreibart ſuchen muß. Ich ſagte darum, Spohr ſey ein ſchreibender Muſiker, kein eigentlicher Schriftſteller.

Weber dagegen iſt letzteres im vollſten Sinne. Er ſchrieb nicht blos, wo es ihn als Vorkämpfer drängte, er ſchrieb auch um zu ſchreiben, und viele ſeiner litterariſchen Verſuche nehmen den Anlauf zu einem kleinen Kunſtwerk. Er zeigte ſogar, daß er, der Operncomponiſt, nicht blos Verſe verſtehe, ſondern auch ſelber ganz gute machen könne. Einige ſeiner kleinen Epigramme ſind vortrefflich, wie z. B. gleich die kurze Sentenz über den unergründlich fleißigen und unergründlich langweiligen Variationenſchreiber Vanhall:

„Kein Thema in der Welt verſchonte ſein Genie,
Das ſimpelſte allein — ſich ſelbſt — variirt er nie.“

In einer Parodie der Kapuzinerpredigt aus Wallenſtein gibt Weber eine höchſt gelungene ſatyriſche Charakteriſtik aller Opernſünden der Roſſinianer und in dem wunderlichen Kunſtroman „Tonkünſtlers Leben“ hat er eine Fülle äſthetiſcher Principienfragen zwar nicht gelöst, aber doch wenigſtens nach ächt romantiſcher Weiſe in geiſtreichen Aperçu's angeregt. Sein Styl zeichnet den ganzen Mann, folglich auch den Muſiker; er iſt unruhig, unfertig, aber originell, nach neuen Bildern und Worten ringend (die ſich Weber mitunter eben ſo eigenſinnig ſelber ſchafft wie ſeine Paſſagen und Modulationen), zuweilen überladen, humoriſtiſch und zwar allzuoft in jenem gemachten Humor der romantiſchen Schule, der uns jetzt etwas kindiſch dünkt. Man ſieht, der Schriftſteller Weber verräth uns in ſeinem Style vor Allem die Schattenſeiten der Weber'ſchen Muſik. Immer jedoch erfreut der feurige Geiſt, welcher auch ſeine Proſa belebt und über den engen Bann der muſikaliſchen Zunft hinaus einen ſo großen künſtleriſchen Geſichtskreis zu durchſpähen vermag.

Häufig überraſcht uns bei Weber die Milde des Urtheils über andere Meiſter. Als Direktor

der Dresdener Oper ſchrieb er eine Reihe dramaturgiſch-muſikaliſcher Notizen, welche vor der Aufführung einer neuen Oper dem Publikum das Ohr erſchließen ſollten für das erwartete Kunſtwerk — eine Idee, die zu gut und vernünftig war, als daß ſie ſich inmitten unſers Theaterklatſches dauernd hätte durchführen laſſen. Daß der befürwortende Kapellmeiſter ſich hierbei möglichſt ferne hielt von verneinender Kritik, liegt in der Natur der Sache. Allein auch in ſeinen vertraulichen Briefen finden wir ein Streben nach Duldung und Gerechtigkeit für allerlei fremde Art, wie es bei ſchaffenden Künſtlern äußerſt ſelten iſt. Ich habe in dieſem Aufſatze ſchon öfters der objectiven Urtheile Weber's gedacht, und möchte hier nur noch daran erinnern, wie verſöhnend er, der natürliche Gegner des Roſſinismus, über das Verhältniß der italieniſchen und deutſchen Kunſt gelegentlich eines Fürwortes für ein Oratorium Morlacchi's geſprochen hat, und doch zugleich wie deutſch und ehrlich. Dieſe Objectivität hatte wohl zwiefachen Quell: Weber war ein Mann von allgemeiner Bildung, die immer dazu treibt, fremde Art auf ihrem eigenen Boden aufzuſuchen

und demgemäß gerecht zu richten, während der bloße Zunftmeister lediglich nach dem Dogma seiner eigenen Schulweisheit urtheilt und verdammt. Dann lebte aber auch in Weber, trotz aller Originalität, ein sehr bestimmter Trieb, dem Geschmack der Zeit zu huldigen, zu gefallen und zu blenden, wie so manches wirkliche Modestück unter seinen kleineren Instrumentalsätzen bezeugt. Nach Neuem und Fremdem dürstend, konnte er auch im Urtheil nicht wohl allzustreng gegen fremde Weise seyn. Niemand wird Weber einen besonders strengen und puristischen Tonsetzer nennen, und also war er auch von Rechtswegen kein überstrenger Kritiker.

Spohr dagegen konnte und durfte hier einen andern Standpunkt behaupten. In einer Zeit, wo man es kaum mehr wagte, eine ganze Symphonie an einem Concertabend zu spielen, sondern höchstens ein ausgewähltes Adagio oder Scherzo, wo das Quartett sich gar verkrochen hatte in das stille Kämmerlein alterthümelnder Liebhaber, wo Mozart mehr und mehr, Gluck fast ganz von der Bühne verschwand, wo selbst eifrige Klassicisten Händel's Sologesänge für alten Plunder hielten und Bach kaum

mehr genannt wurde, wo die Musikzeitungen statt trockener Kritik lieber Kunstnovellen und Feuilletonspäße brachten, wo die Arrangements der wälschen Oper nebst Tanzmusik, Variationen und ähnlichem Kram die Dilettanten fast allein noch fesselten; wo in Styl und Satz der Modecomponisten eine nie erhörte Leichtfertigkeit und Sudelei eingerissen war: — in dieser schlimmsten Zeit, etwa um das Jahr 1820, galt Spohr als der strengste, geschulteste unter den jüngeren Romantikern. Solchen Ruhm suchte er in Wort und That zu behaupten, und sein Urtheil klang darum nicht allerwege so mild, wie Weber's. Wir sind seitdem zu manch anderem Grundsatze über die ästhetische Reinheit in der Tonkunst gekommen, und allerlei Eigenart der Spohrschen Satzweise, die vor vierzig Jahren mustergültig erschien, dünkt uns jetzt manierirt. Für seine Zeit aber war der Meister ein würdiges Vorbild unter den jüngeren Genossen, ein Mann des höheren und idealeren Strebens vor vielen Andern, und das sollten wir stets in dankendem Gedächtniß behalten.

Ich bemerkte oben bei dem Charakterbilde Rossini's, daß dieses Meisters Weltruhm aus den Tagen

des Wiener Congresses stamme, aus dem schwülen, zurückdämmenden, Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen, und daß der blinde Taumel für den Pesarener überhaupt nur denkbar sey in einer so matten Zeit. Allein diese matte Zeit hatte dann doch auch ihre Kehrseite, wie wir Deutschen am besten wissen. Bei dem edleren Theile unserer Nation wirkte der hohe Schwung der Befreiungskriege noch lange nach, und während die Philister nicht rasch genug die furchtbaren Lehren der jüngsten Vergangenheit vergessen und verträumen konnten, rangen die besseren Männer im Stillen fort, daß wenigstens die geistige Selbstbefreiung unseres Volkes mehr und mehr eine Wahrheit werde. Wie viel tiefer eine todte Restauration den Italienern und Franzosen in's Mark ihres Culturlebens geschnitten als den Deutschen, das bezeugt namentlich die Geschichte der Wissenschaft und Kunst, das bezeugt selbst die Geschichte der Oper.

In denselben Tagen des Wiener Congresses, da „Tancred" seinen Weltzug begann, setzte Weber seine markigen Weisen zu Körner's „Leyer und Schwert", und Spohr schrieb in Wien, wo er die

Mitglieder des Congreſſes im ſiegreichen Wettkampfe mit dem Franzoſen Rode durch ſein Geigenſpiel ergötzte, 1814 den „Fauſt.“

Goethe's Fauſt und Mozart's Don Juan erſchienen wie die zwei größeſten Weiſſagungen der Romantik im Sehergeiſte zweier klaſſiſcher Großmeiſter. Was Wunder, daß ſich alsbald über's Kreuz die romantiſchen Muſiker des Fauſt bemächtigten und die romantiſchen Dichter des Don Juan. In der Wahl ſeiner Opernſtoffe ja ſelbſt ſeiner Liedertexte hat Spohr ſich immer mit Vorliebe zur romantiſchen Poetenſchule gehalten. Die Fauſtſage als Oper war ein großer Wurf, neu, kühn und zeitgemäß. Aber welch erbärmliches Puppenſpiel, wogegen das alte tiefſinnig, hatte der Textſchreiber aus der Fauſtſage gemacht! wie marionettenhaft hatte er fauſtiſche Larven und Ideenflitter benützt, um eine ganz gewöhnliche Opernintrigue in's Werk zu ſetzen! Und doch ging Spohr mit dem ganzen Ernſt eines deutſchen Muſikers an das undankbare Buch, gleich als ob er Goethe's Fauſt ſelber in Noten zu ſetzen hätte, und wirklich klingt manch Goethe'ſcher Fauſtgedanke wunderſam aus der edeln Partitur,

das myſtiſche Accordenſpiel des Träumers Fauſt mehr als des Denkers, Röschens zarte lyriſche Innigkeit, nicht unwürdig an Gretchen gemahnend, und Mefiſtos ernſte und humoriſtiſche Teufelei. Spohr wollte Höheres in Tönen malen als in Vers und Handlung ausgeſprochen ſtand, er wollte ſelbſt Gedanken ſymboliſiren, die ewig dem Tone fern ſtehen werden — dafür war er ja Romantiker. Er gab darum dem Textbuche gleich ein Vorwort bei, den Sinn der Ouvertüre erläuternd. Viele meinten zwar, einen Fauſt könne man überhaupt nicht componiren; denn für das friedloſe Ringen nach Erkenntniß beſitze die Muſik kein Wort. Allein wenn die Muſik auch kein Wort hat für ſolches Ringen, ſo beſäße doch die Poeſie des Textes das Wort dafür, und wenn der Ton auch ſolchem Worte nur höchſt dunkel folgen könnte, ſo hat er dafür eine Kraft über alles Wort, uns den Frieden der zwieſpältigen Erkenntniß in den göttlichen Offenbarungen des Glaubens und der Liebe ahnen zu laſſen. Die Fauſtſage iſt nun einmal von der modernen Poeſie zu einer wahren Welttragödie des zweifelnden, ſtrebenden, irrenden Menſchengeiſtes erweitert worden,

und in dieſer Welt haben alle Künſte ein redlich Stücklein Raumes, je nach ihrer Art; ſogar die Muſik.

Die Zeitgenoſſen fanden Spohr's Fauſt ſchwer verſtändlich, die Muſiker und Sänger ſchwer ausführbar. Von Roſſini's Buhlen um die Gunſt der hohen Herrſchaften des Parterres, des Orcheſters und der Bühne war bei Spohr freilich nicht die Rede. Er ſchrieb ſchwer, weil er's mußte, weil er hätte aufhören müſſen ſpohriſch zu ſchreiben, wenn er leicht geſchrieben hätte. Seine Schreibart im Fauſt war an ſich nicht unerhört neu; Spohr hatte in andern Werken ſchon denſelben Styl ausgeprägt, allein er war neu in der Oper. Man fand ſeine Melodien an Mozart anlehnend, und doch klangen und wirkten ſie ganz anders. Dieſes „Andere“ lag vorab in der Begleitung, in dem reichen, oft überreichen Modulationswechſel namentlich der Mittelſtimmen. Spohr kann nicht ſingen ohne fort und fort zu moduliren. Doch ſind es bei ihm, dem elegiſchen Meiſter, nicht Gewaltſprünge der Modulation wie bei den kecken und koketten Dramatikern Roſſini und Auber. Im Gegentheil, er modulirt ſo viel, weil

er nicht ſchreitend, ſondern gleitend von Accord zu Accord geht, und eben darum bewegt er lieber noch die Mittelſtimmen als die äußeren chromatiſch und enharmoniſch. Denn hierdurch bleibt er am ſicherſten jedem jähen Sprunge fern. Wenn ich Roſſini's und Auber's Gewaltsmodulationen oben, nach Salieri's Wort, dem Verfahren eines Mannes verglich, der zum Fenſter hinausſpringt, während doch nebenan die Thüre offen ſteht, ſo könnte man von Spohr ſagen, er ſchlüpft ſechsmal an der offenen Thüre vorbei, bis er ſich endlich zum Eintritt entſchließt. Wir finden die Spohr'ſche Chromatik der Mittelſtimmen ſelten und vereinzelt auch bei den alten Meiſtern, bei Mozart und Haydn, ſelbſt bei Bach; aber zum ſtehenden Wahrzeichen der Schreibart, zum unvermeidlichen Weſen der Harmonie im kleinſten Liede wie im breiteſten Symphonieſatze wird ſie erſt bei Spohr. Dieſes Uebermaß des harmoniſchen Ausdruckes gibt ſeiner Muſik gerade recht den „romantiſchen" Charakter; der Geſang und Grundbaß wird in den Mittelſtimmen gleichſam fort und fort über ſich ſelbſt hinausgehoben. Solche Myſtik der gleitenden und ſchwebenden Accorde mußte ſelbſt bei

einem dramatiſchen Stoffe wie „Fauſt“ ſtellenweiſe von trefflicher und eigenſter Wirkung ſeyn. Noch reiner zeigte ſich letztere in „Zemire und Azor.“ Spohr ſchrieb die Oper 1818 in Frankfurt. Sein Fauſt wollte damals auf den dortigen Brettern kein ſonderliches Glück machen, weil die große Menge ſolche Muſik zu ſchwer verſtändlich und — es war die Blüthezeit Roſſini's — zu geſangesarm fand. Dieſen Vorwurf ſuchte der Meiſter in der Zemire niederzuſchlagen, und in der That war der Mährchenſtoff ganz geeignet dazu; er bot wenig ſcharfe dramatiſche Bewegung, aber deſto mehr Anlaß zum Entfalten der duftigſten, geſangreichſten Gefühlslyrik. Der Hörer muß ruhig und klar geſtimmt ſeyn, wenn er die Reize dieſer Oper in vollen Zügen trinken will; oder vielmehr nicht trinken, nur ſchlürfen darf er ſie; er muß die Scenen als Mährchenbilder ſtill an ſeiner Seele vorübergleiten laſſen, ſein Gemüth muß ſchweigend theilnehmen fern von jener mitredenden Hingabe, die im Schmerzensſchrei oder im Jubel der handelnden Perſonen auch unſer Herz aufſchreien oder mitjubeln läßt; der Strom ſüßer, fremder, zauberhafter Töne umſpült blos

unſere Sinne, er kann uns nicht überfluthen und mit ſich fortreißen. Hier paſſen nun die gleitenden, neuen und doch niemals harten chromatiſchen Modulationen ganz vortrefflich, und da wir im Traume des Mährchens ſchweben, ſo laſſen wir uns dazu auch allerlei feine Tonſymbolik gerne gefallen, wie wir dem Mährchendichter ja ſogar eine Allegorie zu gute halten, die wir einem andern Poeten nicht verzeihen würden. Geheimnißvolle Accorde, Leittöne, ſind es, welche Zemire nach Azors Schloß führen, ſchon im Zwiſchenakte Wanderſchaft und Ziel vordeutend, und der unſichtbare Chor des erſten Aktes iſt ſogar einmal als vierſtimmige Fuge geſetzt, wider alles Bühnenrecht (denn Fugen zu ſingen iſt kein Choriſt verpflichtet), — um mit dem viermaligen Eintritte des Themas recht klar die hinter den vier verſchloſſenen Thüren wachenden Geiſterſchaaren zu zeichnen, welche Ali bei jedem Verſuche des Entrinnens zurückſchrecken.

Indem Spohr eine höchſt ausgeſuchte und zugeſpitzte Satzweiſe, die für beſondere Fälle vortrefflich paßt, zur allgemeinen Regel erhob, führte er nun freilich ſeinen Styl hart an die Gränze der

Manier und verleitete mit andern Romantikern zu der noch heute landläufigen Anſicht, als ob ein moderner Componiſt, der eine ſchlichte, beſtimmtere hellere Harmonie jener dämmerigen, vielverſchlungenen vorziehe, eben darum nüchtern und phantaſielos ſey. Auch beſchränkte Spohr, ein durchaus folgerechter Mann, ſeine vorbeſchriebene Neigung nicht blos auf die Modulationen; in der Zahl und Vertheilung der Stimmen des Satzes wie in den Inſtrumenten waltet gleiche Ueberfülle des raſtlos ſich drängenden, ausgeſucht feinen Effektes. Sein Element iſt der vier- und mehrſtimmige Satz, ja vier Stimmen genügen ihm kaum, weil er, der Modulator der Mittelſtimmen, für ſeine zahlreichen Orgelpunkte der fünften nicht entbehren kann. Die Begleitung ſelbſt der ſchlichteſten Lieder iſt meiſt vierſtimmig gedacht und er ſetzte ſogar Lieder mit vierhändigem Klavierpart, worin ihm ſpäter Schumann nachfolgte, der dann weiter bei ſeinen Soloklavierſtücken auf möglichſt durchgeführte Fünfſtimmigkeit losſteuerte. Die größeren Ouverturen Spohr's ließen ſich im zweihändigen Klavierauszug ſchon gar nicht mehr voll und deutlich wiedergeben, und er wählte

auch hier vier Hände. Man begreift darum, daß er in seinen Pariser Briefen die berühmten Quintette Boccherini's verdammt wegen ihrer „kindischen Melodien und der Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie.“ Ein dreistimmiges Quintett scheint freilich wohl ein Widerspruch in sich; allein man könnte entgegnen, Spohr's häufig drei- und vierstimmig gehaltene Violinduetten böten dann auch den gleichen Widerspruch nach der andern Seite. Die größte Kraft der Vielstimmigkeit ruht jedenfalls darin, daß sie in wohl ausgespartem Wechsel zu zwei- und dreistimmiger Führung steht, und eben diese Kunst des Sparens, auf daß im Kontrast die Wucht des vollen Satzes sich verdopple, hat Spohr sicher zu selten geübt. Gar oft erscheinen uns seine Partituren gleich einer Schrift, worin jedes Wort unterstrichen ist: im Grunde ist dann gar keines unterstrichen. Durch den allzu fein, allzu reich und gleichmäßig ausgeführten Satz trug Spohr den Kammerstyl in die Liederbegleitung wie in die Oper. Auch hier ist er ein ehrenwerther Widersacher der Modecomponisten jener Zeit, die umgekehrt mit plumpen Operneffekten alle Würde

der Kammer- und Hausmuſik ertödteten. Dennoch verrückt nicht ungeſtraft die Gränzen der Kunſtformen ſelbſt wer von der durchgebildetſten und edelſten ausgeht.

In Spohr's Inſtrumentation endlich iſt jede Kraft des Orcheſters aufs Feinſte und Fleißigſte ausgenützt, jedes Inſtrument liebevoll und charakteriſtiſch behandelt; weil aber im Einzelnen zu viel abgeſtuft, gemalt, charakteriſirt wird, ſo verdeckt ein Inſtrument die Wirkung des andern. Lieſt man Spohr's Opernpartituren, ſo entzücken uns tauſend Feinheiten des Orcheſters, von denen wir die glänzendſte Wirkung erwarten; allein beim Anhören erſcheint das Alles verhüllt, gedämpft, verblaſen; die Fülle der kleinen Lichter und Schatten hebt die breite Maſſenwirkung auf, welche im Theater allein durchſchlägt. Für eine Mährchenoper paßt ſolch dämmernde Farbe, aber nicht für eine Oper voll leibhaften dramatiſchen Lebens.

Aus dieſen Zügen ſpringt Licht und Schatten der Spohr'ſchen Oper wohl ziemlich klar hervor. Er charakteriſirt fein und fleißig, aber es fehlen die großen Umriſſe; wir finden ſcharf gezeichnete Charak-

teriſtik, aber keine ſcharf gezeichneten Charaktere. Wir gewahren große, hochgeſchwungene Kraftanläufe, aber ſie ſind immer etwas zurückgehalten durch die weiche, beſchauliche, elegiſche Natur des Meiſters, die aus jedem Tongebilde hervortritt. Nichts Unſchönes, Ungeſchicktes ſtört, aber auch nichts Ungeahntes, Unmittelbarſtes überwältigt uns. Immer jedoch erhebt uns der Adel des Geiſtes und der Form, welcher Spohr allezeit als ebenſo unveräußerliches Theil einwohnte, wie ſeine ſtehende techniſche Manier. Spohr ſchrieb Opern für Kenner, und doch vermochten ſich die bedeutendſten derſelben dauernd auf der deutſchen Bühne zu behaupten; zu Ehren nicht nur des Meiſters ſondern auch dieſer Bühne. Vor dem Erſcheinen der „Jeſſonda“ (1823) erließ Spohr einen Aufruf an die deutſchen Tonſetzer, worin er ſagt, der einſeitige Beifall der Roſſiniſchen Opern ſcheine jetzt gebrochen in Italien wie in Deutſchland, die franzöſiſche Oper liege darnieder ohne friſche Kräfte, es ſey an der Zeit, daß ſich die deutſchen Meiſter wieder für das faſt aufgegebene Theater regten. Er ſchildert dann die Jämmerlichkeiten, mit denen der deutſche Muſiker bei den deutſchen

Bühnen zu kämpfen habe und gibt manch gute Lehre, wie solchem Unwesen die Spitze zu bieten sey. Er will aber nicht blos mit dem Worte sondern auch mit der That vorangehen und eben in der Jessonda den Versuch wagen, der aufs Glänzende und Spannende gewandten Schau- und Hörlust des Publikums so weit sie im Rechte, auch Recht zu geben, ohne Abfall von dem höheren Berufe des ächten Künstlers. Allein Jessonda blieb bei allem verdienten Erfolg eine Oper für Kenner, und unter den deutschen Opern gewann nur Weber's „Freischütz" jenes Feld, auf welches Spohr hingedeutet hatte. Auch war Rossini noch nicht abgethan, er rüstete sich vielmehr zu neuen, tieferen Erfolgen, und die französische Opernbühne gewann in Auber einen neuen Vorkämpfer und ungeahnte Siege. Als im Anfange der dreißiger Jahre Spohr's „Alchymist" erschien, mußte sich dieses Werk schon fast mit der Rolle einer Litteraturoper begnügen, die mehr gelesen als gespielt, mehr im Klavierauszuge als durch die Bühnen verbreitet wird. Faust und Jessonda behaupteten sich trotzdem durch alle Wechsel des Geschmackes; der kleine Kreis ihrer Freunde wuchs

mit den Jahren auch jenſeit der deutſchen Gränzen, und dieſe Werke voll hohen deutſchen Geiſtes und feiner deutſcher Kunſt werden dem Altmeiſter der Romantiker dauernd jenen hiſtoriſchen Namen ſichern, den er durch ſein fruchtreiches Schaffen in faſt allen Zweigen der Kunſt freilich auch dann verdiente, wenn er nie eine Oper geſchrieben hätte.

Weber's patriotiſche Lieder machten nicht blos durch die Kraft der Muſik ſondern auch durch die Tendenz der Gedichte ſo tiefen Eindruck. Waren ſie doch der letzte verhallende Nachklang jenes hohen deutſchen Selbſtgefühls, welches in den Befreiungskriegen begeiſternd die ganze Seele unſeres Volkes erfüllte. Sie bahnten dem Tondichter den Weg nationalen Erfolges. Als Weber 1821 ſeinen „Freiſchütz" zum erſtenmal in Berlin aufführte, waren die Hörer dem Sänger von „Leyer und Schwert" ſchon vorweg in Gunſt und Liebe zugeneigt. Man erwartete ähnlichen deutſchen Klang in der neuen Oper und täuſchte ſich nicht. Deutſches Wald- und Jägerleben, deutſche Volksluſt, die Schauer der Volksſage, fromme Minne im Kampfe mit teufliſcher Bosheit: — das Alles heimelte ſchon im Gedicht

das deutſche Gemüth an. Der Freiſchütz war keine Tendenzoper, aber er war aus der Stimmung des Volkes und der Zeit geſchrieben. Weber erkannte dieſen Werth des Stoffes ſehr klar und hat es wiederholt ausgeſprochen; er wußte, daß die Tage vorüber waren, wo die Muſik allein für die Oper entſchied. Gleich den Franzoſen bot er ſchon in dieſer Erkenntniß Trotz den Italienern. Er ſprach das gewichtige Wort, daß der Tondichter mit verantwortlich ſey für das Werk des Textdichters. „Glaubt Ihr denn," fragte er, „daß ein ordentlicher Componiſt ſich ein Buch in die Hände ſtecken läßt, wie ein Schuljunge den Apfel?" Die neueſte Zeit hat dieſe Verantwortung des Muſikers für den Geſammtgehalt ſeiner Oper immer ſtrenger gegriffen, und wir ſtehen auf dem Punkte, von dem univerſelleren deutſchen Muſiker als eine Pflicht zu fordern, daß er ſich ſeinen Text ſelber mache.

Die plaſtiſche, friſche, eigene, vielfarbige Muſik Weber's, verbunden mit dem zeitgemäßen, bühnenhaften Texte wirkte, wie allbekannt, ſchlaghaft. Man nannte den Freiſchütz ſchon kurz nach ſeinem Erſcheinen eine „Nationaloper;" der unüberwindliche

Roſſini ſchien nun doch von einem Deutſchen beſiegt, und ſelbſt der Glanz des europäiſchen Erfolges ſtrahlte in die Wette mit den Triumphen des Italieners. Vor und nachher hat keine deutſche Oper ſo durchgreifende und augenblickliche Gunſt gewonnen. Weber, der noch kurz vorher (1820) ſeinen „Abu Haſſan“ im Klavierauszuge mußte erſcheinen laſſen, weil man ihn nirgends aufführte, war jetzt ein Fürſt in der Bühnenwelt; er konnte ſeine nächſte Oper, die „Euryanthe,“ für Wien und den „Oberon“ gleich für London ſchreiben. Doch nicht blos äußerlich, auch nach innen, Geſchmack und Urtheil der Kenner wie der Maſſe umkehrend, wirkte der Zauber des Erfolgs. Noch kurz vor dem Erſcheinen des „Freiſchütz“ hatte man Weber's frühere Bühnenverſuche allzu abſonderlich in ihrer Eigenart gefunden, namentlich warf man der „Silvana“ (gleichfalls als Litteraturoper gedruckt, weil ſie nicht Bühnenoper werden konnte) Ungleichheit des Styles vor und gar zu bizarre Sprünge der Phantaſie. Nun iſt dieſes Jugendwerk freilich inſofern ungleichartig, als der Componiſt noch halb in dem überlieferten Muſter älterer Meiſter feſtſitzt, halb nach eigenen, neuen

Formen ringt. Aber gerade dadurch sind die Sprünge und Flüge der Phantasie gar viel gefesselter und zahmer als in dem allerdings Weberisch einheitlicheren Freischütz. Man wird in der Silvana keine Züge finden, die auch nur entfernt an allerlei wirklich absonderliche Manier in der Wolfsschlucht oder an das doch wohl etwas abgeschmackt humoristische Lied vom Traum der „sel'gen Base" reichen. Was man eben nach dem Freischütz als Weber'sche Originalität bewunderte, das hatte man vorher als Weber'sche Bizarrerie verdammt. Bei künstlerischen wie bei politischen Revolutionen entscheidet der Erfolg hier das sittliche, dort das ästhetische Recht des Beginnens. Dem politischen Empörer steht der Vaterlandsbefreier im Gesicht und der Treubrecher und Landesverräther auf dem Rücken geschrieben, und der künstlerische Empörer trägt hinten die Aufschrift des Manieristen und vorn des bahnbrechenden Genius. Darum dürfen sich Beide um keinen Preis zur Flucht wenden, sondern müssen immer Front machen nach vorn.

Nach dem unerhörten Sieg des „Freischütz" glaubte alle Welt, Weber werde nun fort und fort

ſolche romantiſche Volksopern ſchreiben. Allein dann hätte er nicht der unruhige, ſtets nach Neuem und Höherem vorwärts drängende Geiſt, er hätte ein italieniſcher Opernſchreiber ſeyn müſſen und nicht ein ächter gebildeter deutſcher Muſiker. Ihm war es nicht ums Wiederholen und Ausbeuten des alten Sieges zu thun, ſondern um neue Siege auf neuer Bahn. Statt ſich bei dem glücklich gefundenen Muſterſtücke feſtzuſetzen, ſuchte er vielmehr ein neues Ideal. Das ſpricht er ſelber ſehr klar in ſeinen Briefen aus, mit dem vollen Bewußtſeyn der ſchwierigen Lage worein ihn der große Erfolg verſetzt hatte. Ich glaube, dieſer Zug im Charakter unſers Meiſters iſt beſonders hoch zu ehren. Schon in der „Preciosa," die dem „Freiſchütz" vorauging, hatte er durch eine ähnliche loſe und bunte Stimmungs- und Charaktermalerei ſo Tüchtiges, Neues und Wirkſames erreicht, und „Preciosa" war, ſchon als Erſtling dieſer Art, ſein Lieblingskind; nun kam vollends gar der „Freiſchütz," voll geſtaltend, was in dem muſikdurchwobenen Schauſpiel nur angedeutet war, und brachte dem Meiſter Ehre und Freude die Fülle. Trotz alledem griff er zu einem neuen Verſuch,

augenſcheinlich mit dem Gedanken, das, was in der erfolggekrönten Oper noch Mangel und Lücke war, nunmehr zum ſtärkſten Theil des neuen Werkes herauszubilden. Denn für den wahrhaft ſchöpferiſchen Mann iſt nicht die Selbſterkenntniß ſeiner Stärke ſondern ſeiner Schwäche der ſchärfſte Stachel des Fortſchrittes. Nun litt der „Freiſchütz“ vor Allem an zu geringem Gleichmaß und am Mangel ſtätig aufſteigenden Ganges der Dramatik, er war eine Oper voll farbenkräftiger, aber loſe verbundener, genrehafter Charakterbilder, und eben darum für's große Publikum ſo äußerſt bequem und gefällig In der bunten Scenenfolge erinnerte er an die Richtung, welche Mozart mit der „Zauberflöte“ und dem „Don Juan“ eingeſchlagen; allein der romantiſche Weber hatte nicht ſo leicht die einigende Geſammtſtimmung finden können, welche des klaſſiſchen Mozart eigenſtes Geheimniß war und geblieben iſt. Dieſer Weiſe gegenüber ſtand Gluck, deſſen Opern von vornherein auf den einheitlichſten, folgerechteſten, von keiner noch ſo anmuthigen Epiſode ſeitab geführten Gang der muſikaliſchen Handlung angelegt ſind. Wollte Weber wirklich ſeine Mängel in Vorzüge verwandeln,

ſo mußte er den Blick nunmehr ſtrenge auf das Ideal Gluck's richten. Er verſuchte es. „Euryanthe“ ſollte eine Oper des hohen und ſtrengen Styles werden, dabei aber freilich doch eine Weber'ſche, eine romantiſche Oper ſeyn. Schon im Textbuch mußte der glückliche Ausgang, der urſprünglich die Handlung beſchloß, auf das Andringen des Componiſten ſich in einen tragiſchen verwandeln; denn Weber wußte ſehr wohl, daß auch in der Muſik nur die Tragödie dem höchſten Styl entſpricht. Indem er ſelber ſagte, „Euryanthe“ könne ſo wenig ein Zugſtück werden als Don Carlos oder Iphigenie, bekundet er klar, auf welche Gattung der Dramatik nunmehr ſein Streben zielte. Schon in der Kantate „Kampf und Sieg“ (1815), die überhaupt ein Wegweiſer der nachfolgenden dramatiſchen Laufbahn Weber's iſt, hatte er die gangbaren Formen mit Willen vermieden, die Arie dem Enſemble und den Chören, den rein muſikaliſchen Aufbau dem freien poetiſchen Tongemälde geopfert. So ſollte auch in der „Euryanthe“ das Einzelwerk dem Ganzen, die abſolute Schönheit der Tongebilde dem dramatiſchen Gedankengange untergeordnet werden, ſymphoniſche Kraft

der Maſſen in Beethoven's Art ſollte Gluck'ſcher Schärfe und Großheit der Charakteriſtik die Hand reichen, ohne daß der Autor dabei den Glanz und das ſubjective Feuer der modern romantiſchen Schreibart irgend zu verſchmähen gedachte. Allein für eine ſo gewaltige Aufgabe fehlte unſerem Weber die Klarheit und eherne Stätigkeit Gluck's und der ſichere plaſtiſche Griff Beethoven's. Euryanthe war voll neuer, großer dramatiſcher Züge, formell viel einheitlicher als der „Freiſchütz," im Geiſte und in der Wirkung aber dennoch ohne Vergleich verwirrter und fragmentariſcher. Sie deutet bereits prophetiſch auf Richard Wagner. Die Sänger und Sängerinnen, jene durch Roſſini verzogenen Kritiker der Bretter, nannten die Euryanthe mit ſtehendem Theaterwitz die Ennuyante, weil ſie dem Handwerk ſo wenig „dankbare" Rollen bot; ächte Künſtlerinnen haben freilich gezeigt, wie dankbar auch die Euryanthe ſeyn kann. Das Publikum nahm das kühne Werk mit jener Achtung auf, welche bei der Bühne gewöhnlich nach Jahr und Tag Vergeſſenheit erzeugt. Allein ein univerſeller deutſcher Muſiker wie Weber lebt in ſeinen Geſammtwerken, und unter dieſen wird Euryanthe

wahrlich als ehrenvolle und nothwendige Urkunde für das ganze Streben und Wirken unſeres Meiſters nicht vergeſſen werden. Wenn Weber, neben Spohr der glänzende Realiſt, irgend ein Werk im lautern Ringen nach dem höchſten Ideale ſchrieb, eine Oper um Gotteswillen, dann iſt es dieſe. Die Stelle des Textes, welche er muſikaliſch ſo ergreifend faßte: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'!" klang ihm ſchon beim Beginn der Arbeit, wie er ſagt, im Geiſte, ſie klang in der Ouverture, ſie klang und begeiſterte ihn durch's ganze Tongedicht und ward ihm ein Wahlſpruch während des großen heißen Tagewerks. Sie zeichnet auch uns den Zug des Meiſters zum höchſten Ideale, der ihn unmittelbar nach dem glänzendſten Erfolge ergriff, wo tauſend Andere nur nach dem Götzen des Erfolgs geopfert haben würden.

Es ſind drei Hauptſtoffe der Romantik, welche Weber in ſeinen drei Hauptopern muſikaliſch durchbildete: die deutſche Volksſage im „Freiſchütz," die Rittergeſchichte in der „Euryanthe" und das Mährchen im „Oberon." Dieſe letzte Oper greift mit veränderten Farbentönen wieder zurück zur Situations-

malerei des Freiſchütz; einzelne Nummern zeigen den in der „Euryanthe“ gewonnenen Fortſchritt, das Ganze aber verkündet keine weſentlich neue Entwickelung des Dramatikers. Minder zart, weich und traumhaft, minder mährchenhaft wie Spohr's Mährchenoper, überragt ſie dieſelbe an friſchem Pulsſchlag an Kraft und Feuer. Und nicht der kränklich ſentimentale Walzer Reiſſiger's, welchen man als „Weber's letzten Gedanken“ untergeſchoben und neuerdings ſogar wieder als ſolchen in der Geſammtausgabe ſeiner Klavierwerke abgedruckt hat, ſondern dieſes reiche, lebenswarme Werk iſt in der That würdig „Weber's letzter Gedanke“ geweſen zu ſeyn. Es bezeugt uns, was Weber noch hätte ſchaffen können, hätte die Ausdauer des Körpers der jugendlichen Lebensfriſche des Geiſtes gleichgeſtanden.

Das Traurige ſolch eines verfrühten Todes ward von der deutſchen Nation tief empfunden, die den dahin geſchiedenen Meiſter ehrte wie ſelten einen Muſiker. Dem Ueberſchwang der Begeiſterung für den Verſtorbenen folgte dann freilich nach wenigen Jahren der natürliche Rückſchlag. Bei einem ſo feurig ſtrebenden und eben darum ſo wenig abgeſchloſſenen

und zur klaſſiſchen Selbſtgewißheit durchgedrungenen Geiſte wird die verneinende Kritik immer leichtes Spiel haben. Aber Weber's große Gaben und ſein begeiſtertes Streben ſtehen dennoch allezeit in Ehren verzeichnet im Buche der deutſchen Kunſtgeſchichte.

Zwanzig Jahre ſind eine Spanne Zeit; wenn man aber alle die Verſuche zuſammenzählt, welche von 1815—35 mit der deutſchen Oper angeſtellt wurden, dann ſollte man meinen, zwanzig Jahre ſeyen eine Ewigkeit. Faſt jeder halbwegs namhafte Componiſt ſchrieb damals etliche Opern; die ſchüchternſten und ärmſten (eine Oper koſtet dem deutſchen Meiſter in der Regel mehr als ſie einträgt) probirten es wenigſtens ein einzigesmal. Manche Hofkapellmeiſter waren noch von Amtswegen verpflichtet, jeden Winter eine neue Oper zu liefern, ſo daß ihre Berufsarbeit contractlich halb auf Tagelohn, halb auf Stücklohn gewerthet erſchien. Die Geſchichte der hundertfältigen erfolgloſen dramatiſchen Verſuche ſo vieler guter und ſchlechter deutſcher Meiſter in dieſer

theaterwüthigen Zeit ist eine wahre Jammergeschichte und doch birgt sie gar manchen das deutsche Künstlerthum ehrenden Zug.

Werfen wir einen ordnenden Blick in das Chaos der verlorenen, vergessenen und doch kunstgeschichtlich nicht gleichgültigen Opern jener Tage.

Zuerst begegnet uns die langsam absterbende Gruppe von Spätlingen der alten Wiener Tonschule und jener verwälschten Deutschen, die in Italien und für Italien italienisch schrieben. Weigl, der den zarten, idyllisch gemüthlichen Ton in Mozart's und Salieri's Formen zu legen wußte, dabei an dramatischem Accent und ächtem Vocalsatz die meisten Jünger seines Taufpathen Haydn überragend, — Joseph Weigl setzte im Beginne unsers Zeitabschnittes noch italienische Opern für Mailand, ja selbst der bejahrte Winter trat 1818 noch einmal in Italien mit einem „Maometto“ auf. Die Werke dieser älteren Meister und ihrer Genossen standen noch fest auf den deutschen Bühnen und bezeichnen bis zu den zwanziger Jahren immerhin noch einen lebendigen Zweig unserer musikalischen Dramatik neben und trotz der romantischen Schule.

Die jüngeren Deutſch-Italiener, welche, wie damals Meyerbeer, Stuntz u. A. nach Italien zogen, verſuchten ihr Glück mit Repertoire-Opern, nach der Schablone und dem Bedürfniß der italieniſchen Bühne eingerichtet; ſie dachten und ſchrieben gefliſſentlich in einer fremden Tonſprache, aber doch mit anderem Accent, als ihre Vorgänger Simon Mayr, Weigl, Winter u. A. Sie wollten den Geiſt einer noch ziemlich blaſſen deutſchen Romantik in Roſſini'ſche Formen hauchen, hielten dabei aber an dem alten Glauben, daß nur Italien die wahre Heimath der Oper, daß man nur mit italieniſcher Muſik die europäiſche Bühne erobern könne. In der That hat ſich das deutſche Theater trotz Keiſer und Gluck ſpät genug der italieniſchen Vormundſchaft entledigt. Zuerſt ſtanden wir in der geiſtlichen Muſik auf eigenen Beinen, dann in der Inſtrumentalmuſik und zu allerletzt in der Oper. Jene Männer, welche im neunzehnten Jahrhundert noch die Abhängigkeit der deutſchen Oper von der italieniſchen zu verewigen ſuchten, ernteten trotz augenblicklicher Erfolge weder bei den Italienern noch bei den Deutſchen dauernden Ruhm. Dennoch fanden

ſie vereinzelte Nachfolger bis gegen unſere Zeit. Noch in den dreißiger Jahren ſehen wir einen Schüler Hummel's und Weber's, Julius Benedict, in Italien nach Roſſini's und Bellini's Muſter Opern ſetzen, und noch ein Jahrzehnt ſpäter begegnet uns gar ein Schüler Bernhard Klein's, Otto Nicolai, der für's deutſche Repertoire italieniſche Opern verfaßt, als deren letzter, mit nicht ganz unverdienter Gunſt gelohnter Spätling, wohl ſeine „Weiber von Windſor" gelten können.

Wie aber im Anfang unſerer Periode noch viele deutſche Opernwerke für Italien geſchrieben wurden, ſo finden wir andererſeits nicht wenige Männer von fremder muſikaliſcher Zunge in Deutſchland für die deutſche Bühne thätig. Spontini in Berlin wandte ſich in der Friedenszeit zur Pomp- und Ballet-Oper, die allerdings noch nahe zuſammenhing mit ſeinen theatraliſch-heroiſchen Werken aus den Napoleoniſchen Kriegstagen. Allein obgleich die Berliner Polizei (1821) den Zeitungen einſchärfte, keinen Tadel über Spontini's „Olympia" abzudrucken, ſo erkannte die unabhängige Kritik doch überall das Sinken der ſchöpferiſchen Kraft des

Meisters, beim Wettstreite des „Freischütz“ mit der „Olympia“ entschied die Nation für das rein deutsche Werk, und Spontini galt schon in jener Zeit als der ehrwürdige Meister einer vergangenen Periode, nicht als ein Bahnbrecher der gegenwärtigen. Ein weit ächterer Italiener als der von deutschem und französischem Einfluß berührte Spontini blieb Morlachi in Dresden, ein Mann der älteren, vorrossinischen Schule, mit allerlei feiner Kunst gerüstet, doch nicht eben sonderlich tiefen und eigenen Geistes. Obgleich seine Opern noch weit in unsern Zeitabschnitt hereinragen, so gewannen sie doch nur örtlichen Boden; sie standen und fielen in Deutschland mit den letzten italienischen Hofbühnen. Ein Franzose endlich, der französische, deutsche und italienische Schule eklektisch verband, war Chelard in München. Sein „Macbeth,“ ursprünglich für Paris geschrieben (1827), schlug später erst in München durch und ward — aber auch nur hier — auf längere Zeit Repertoire-Oper. Nur wenig älter als die „Stumme von Portici,“ ist sie eine Vorläuferin des bunten, grellen, neuromantischen Styles, düstre Schauerbilder mit süßen Modeweisen zum hebenden

Gegensatz aneinanderreihend, ungleich und einheitlos bei merkwürdig wirksamen Einzelstücken. Ihr glänzender Erfolg in München war durch die vortreffliche Gesammtaufführung und die Bravour der Hauptdarsteller bedingt. Mit den letzteren verschwand auch die Oper, die eben wesentlich nur München gehörte, wie Morlacchi's Opern Dresden, wie Spontini's Spätwerke Berlin.

Unter den reindeutschen Operncomponisten stehen voran mehre höchst geachtete Meister, die an Reinheit des Kunstideales, an Tüchtigkeit der Schule und an Breite der Bildung die meisten gleichzeitigen Italiener und Franzosen weit überragten. Und trotzdem rangen sie vergebens nach einem Platz im Repertoire der Bühne, den damals mancher flache Sudler wie im Schlafe gewann. Wenn gründliche, ehrliche, durchgebildete Kunst die deutsche Oper auch in schlimmer Zeit auszeichnete, dann sind es gerade die bescheideneren, erfolgloseren Tondichter *neben* den großen Genien, welche den Beweis liefern, wie allgemein und deutsch ein solches Streben war. Ein Italiener würde freilich sagen, just weil diese Männer so gar gründlich, ehrlich, durchgebildet und

deutſch ſchrieben, konnten ſie keinen Erfolg auf den leichtgefugten Brettern gewinnen. Neuerdings hat man ſolche gutgemeinte, gutgearbeitete, im Einzelnen wirkſame, im Ganzen wirkungsloſe Muſik „Kapellmeiſtermuſik“ genannt, eine Muſik, wie ſie der „vollkommene Kapellmeiſter“ von Amtswegen ſchreiben kann und ſoll — und vom dramatiſch ſchöpferiſchen Genius handelt bekanntlich kein Paragraph im Patente des Kapellmeiſters. Die beſten dieſer Kapellmeiſter-Opern verbreiteten ſich im Klavierauszuge als würdige Werke des Studiums und der Hausmuſik, nahe verwandt, wie ich ſchon mehrfach bemerkte, den blos für's Leſen gedichteten modernen Litteraturdramen. Spohr, obgleich ein berufener Dramatiker, ſteht ſchon mit Einem Fuße in dem Kreiſe der Litteratur-Oper, und gar manches, was ich oben von ihm ſagte, gilt auch mehr oder minder von den nachgenannten Meiſtern.

Hier ſey vor Allen Johann Friedrich Fesca's in Ehren gedacht, des Componiſten der „Cantemire“ (1819), einer durch das Vorbild des „Fidelio“ angeregten, an hoher Einzelſchönheit reichen Tondichtung. Fesca gelangte auf ganz ähnlichem Wege zur

Oper wie Spohr. Urſprünglich Violinſpieler, wandte er ſich zum Quartett- und Symphonieſatze, und gründete ſich durch ſeine feinen, geiſtvollen Streichquartette einen Namen in der Geſchichte unſerer Kammermuſik. Neben ſolchen Werken ſtand die Kirchenmuſik, wobei ihm die Kunſtübung zugleich zur perſönlichen Erbauung ward und ſeine „Pſalmen" zu Markzeichen ſeiner Lebensſchickſale, — dann das Lied, und erſt durch dieſen weiten Kreis der ernſteſten Aufgaben drang er zur Oper. Allein wie Fesca durch den Concertſaal zum Theater eingegangen war, ſo behauptete ſich ſeine „Cantemire" in einzelnen Nummern auch länger im Concert als auf der Bühne. Wäre dem frühverſtorbenen Künſtler ein breiteres dramatiſches Wirken vergönnt geweſen, ſo würden wir auch ihn, einen geborenen Magdeburger, zu den vorgedachten Norddeutſchen zählen müſſen, die ſeit Beethoven ſo entſchieden gegen das italieniſche Princip in der Oper Front machten. Einen ähnlich ehrenvollen und dennoch raſch verwehten Erfolg hatte Ferdinand Ries, der Schüler Beethoven's, mit ſeiner „Räuberbraut;" auch Hummel, der treffliche Klaviermeiſter verſuchte,

ſich von der Kammermuſik zur Oper zu wenden, ohne daß man ihm für ſeine zweimal bearbeitete „Mathilde von Guiſe“ ſonderlich Dank gewußt hätte. Franz Danzi, der lehrhaft anregende, vielſchreibende und doch im Grunde unproductive Muſiker, konnte mit ſeinen Opern ebenſowenig Wurzel faſſen; Reiſſiger, der geſchmeidige Eklektiker, welcher faſt keinen Zweig der Tonkunſt anzufaſſen verſäumte, gewann mit ſeiner anfangs beifallgekrönten romantiſchen „Felſenmühle“ doch nicht weiteren Beſtand als daß die Ouverture ein bis auf dieſen Tag gangbares Concertſtück blieb; Wolfram, Bürgermeiſter zu Töplitz und beinahe Nachfolger Weber's als Dresdner Hofkapellmeiſter, ein Mozartianer unter den Romantikern, fand nur ſehr zerſtreut und örtlich Eingang mit ſeinen zahlreichen Opern, die gleich dem Namen des Componiſten jetzt ſchon ganz vergeſſen ſind. Mit ähnlichem Geſchick rang in unſerer Periode auch noch Konradin Kreuzer; die vielen Opern, welche er bis 1834 ſchrieb, verhallten durchweg als Kapellmeiſtermuſik, und erſt in jenem Jahre gelang es ihm mit der lyriſchen Melodienfülle ſeines „Nachtlagers“ dieſen Bann, aber auch nur ein einzigesmal, zu durchbrechen.

Das Theater war das höchste Ziel musikalischen Ehrgeizes in einer Zeit, wo die höhere Concert- und Kammermusik fast ganz in Virtuosenkunst und Dilettantenspielerei aufgelöst wurde, und die Kirchenmusik kaum erst neuer und tiefer aus langem Verfall zu erstehen begann. Kein Wunder also, daß sich fast alle begabteren Meister zur Bühne drängten, ungeschreckt durch die Fußstapfen so vieler Genossen, die ihren Ruhm in diese Löwenhöhle hinein und nicht wieder herausgetragen hatten. Zwei der merkwürdigsten Beispiele dieses allgemeinen Zuges sind Bernhard Klein, der Kirchencomponist, und Ignaz Franz von Mosel, der Aesthetiker.

Bernhard Klein, der, durch Thibaut angeregt, an den Musikschätzen der großen alten Italiener Schule gemacht hatte und die vergessenen Accorde Palestrina's in der protestantischen Motette wieder ertönen ließ, schrieb eine Oper „Dido," im Gluck'schen Style. Daß eine Oper von Klein in den Blüthetagen Rossini's das deutsche Theaterpublikum nicht fesseln konnte, versteht sich von selber. Dennoch war sie ein vorwärts deutendes Zeichen der Zeit. Mosel, der glühende Verehrer Gluck's, wagte

es gleichfalls in noch früheren Tagen (1816), wo Gluck von den meisten Stimmführern selbst der deutschen Kritik geradezu als ein Ketzer verdammt wurde, eine Oper „Cyrus und Astyages" nach Gluck's Vorbilde auszuarbeiten. Welche Stoffe für diese romantische Zeit, eine „Dido" und ein „Cyrus!" Dennoch soll „Cyrus" auf der Bühne die kleine Gemeinde der Kenner nachhaltig begeistert haben. Derselbe Mosel hatte während des Wiener Congresses, wo einerseits „Tancred" florirte, andererseits Spohr Rode besiegte und den „Faust" schrieb, Händels gewaltige Oratorien-Tragödie „Samson" neu instrumentirt und zum Schmucke eines Hoffestes vor den versammelten hohen Herrschaften aufgeführt! Welche Gegensätze deutschen und wälschen Strebens drängen sich für unsere Kunst in jenen denkwürdigen Tagen auf engstem Raum zusammen, und wie wenig begreift man diese Zeit der Restauration, wenn man sie blos als die Periode Rossini's und Weber's faßt! Es lag noch ganz andere Saat in ihr geborgen, obgleich dieselbe zum Theil vorerst nur „getrocknet aufkeimte." Verständlicher als Bernhard Klein und Mosel klang dem großen Publikum freilich die flache,

ſüße Liederſpielerei des „königl. preußiſchen Hofcompoſiteurs“ Karl Blum, eines eben ſo raſch und hell aufflackernden als wieder erlöſchenden Lichtleins am damaligen Opernhimmel. Sehr artig bemerkt ein gleichzeitiger Beurtheiler über Blum, er habe zwar eigentlich keinen Styl, aber deſto mehr „Gefühl.“ „Dabei kann es nun freilich kommen, daß er die ſtrenge Schule verletzt, die Originalität vernachläſſigt; allein was thuts? er will nur für „„mitfühlende Herzen““ componirt haben, und dieſen hat er dann gewiß auch ein inniges Seelenvergnügen verſchafft.“

Laſſen wir dieſe mitfühlenden Herzen bei ihrem innigen Seelenvergnügen, um noch einen Blick auf ernſtere und ächtere Meiſter zu werfen. Andreas Romberg, der gediegene Symphoniker und Quartettſchreiber hatte in einer früheren Periode mit ſeinen Opern keinen beſonderen Wurf gethan; da er nun die Dramatik auf dem ihm fremden Boden der Bühne nicht feſthalten konnte, ſo ſuchte er ſie in ſeinem eigenen Reiche, im Concert, zu faſſen und ſchuf Schiller's „Glocke,“ die „Macht des Geſanges,“ die „Kindsmörderin“ und Koſegarten's „Harmonie

der Sphären" zu dramatisirenden Cantaten um, Zwitterwerke voll anziehender Einzelheiten, die theilweise wenigstens ihrer Entstehungszeit nach, mehr noch durch ihre Einflüsse in unsern Abschnitt ragen. Hatte doch Bernhard Anselm Weber, der den „Gang nach dem Eisenhammer" als Concert-Melodram componirte, vordem sogar eine Oper, „Krieg um Liebe" eigens für's Concert geschrieben! Andererseits ist hier auch der Versuch des Fürsten Radziwill zu nennen, der sich bei der Musik zu Goethe's „Faust" keineswegs beschränkte seine Töne da einzuflechten, wo der Dichter den musikalischen Schmuck als erwünscht oder nothwendig angedeutet hat, sondern ganze Scenen frischweg in Musik setzte und die Tragödie in eine halbe Oper verwandelte, so daß man sie noch neuerdings in München halb theatralisch, halb concertmäßig zugleich auf die Bühne brachte, mit doppeltem Personal, einer Sängerin Gretchen und einer Schauspielerin Gretchen! Dies sind lauter merkwürdige Urkunden des damaligen rastlosen Ringens der deutschen Musiker, jedmögliches dramatische Problem zu lösen und alle Breiten und Tiefen ihrer Kunst mit dramatischem Geiste zu erfüllen, meist

erfolglose Versuche und dennoch der späteren Entwickelung unverloren.

Ich könnte zu den vorgedachten Meistern noch ein gutes Dutzend fügen, die Alle mit mehr oder minder eigenartigem Probestück in unserer Periode sich auf die Bühne wagten und in kleinen Zügen bestätigen, was ich im Eingange über das unterscheidende Merkmal deutschen Opernwesens gesagt habe. Auch die Doppelart der Spohr'schen und Weber'schen Richtung ließe sich bei ihnen wie bei vielen der Vorerwähnten aufspüren und es fiele dadurch noch manches schärfere Licht auf jenen Hauptmeister selbst zurück. Denn überall erläutert kunstgeschichtlich der kleinere Meister den größeren. Ich beschränke mich jedoch, abschließend und in die Gegenwart herüberdeutend, auf die Charakterskizze nur noch eines Operncomponisten, der als nächster und treuester Schüler Weber's zu dessen Bild manche ergänzende Linie fügt. Es ist Heinrich Marschner.

Wie der Künstlergang Fesca's fast Zug um Zug an Spohr gemahnt, so Marschner's an Weber. Eine tiefere Schulbildung, die so wenig älteren Musikern vergönnt war, bereitete auch ihn zum

Künſtler vor, und erſt als Student vertauſchte er die Rechtswiſſenſchaft mit der Tonkunſt. Gleich Weber lag ihm die Symphonie und die ſtrengere Kammermuſik ziemlich ſeitab, dagegen ward ihm der concert- und ſalonmäßige Klavierſatz und das Lied Vorſtudie und Ergänzung zur Oper. Dieſe aber war und blieb allezeit Hauptziel ſeines Schaffens. Den erſten dramatiſchen Verſuch des fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes, die Oper „Heinrich IV." (1820), führte Weber mit einem wohlwollenden Vorworte ein und gab zugleich einige biographiſche Notizen des Kunſtjüngers. (Schon etliche Jahre früher hatte Marſchner im Feuereifer ſeines dramatiſchen Talents das Textbuch des Mozart'ſchen Titus componirt, weil er kein neues Libretto finden konnte.) In der neueren deutſchen Oper geht faſt jeder beſſere Componiſt ſo eigenſinnig ſeinen beſondern Weg, daß wir Schülergruppen, reine Nachahmer im Sinne der Italiener, kaum aufzuweiſen haben. Spohr zog in jedem anderen Zweige der Kunſt eher Schüler nach ſich als in der Oper. Weber allein bildete als Dramatiker einen Schülerkreis, und Marſchner war ſein ächteſter Schüler. Seine drei bedeutendſten

Werke, die nicht blos Kapellmeistermusik sind, sondern auf der deutschen und englischen Bühne dauernd das Bürgerrecht gewannen, der „Vampyr," „Templer und Jüdin" und „Hans Heiling," folgten schon in ihren der Volkssage und der Rittergeschichte entliehenen Texten der Weber'schen Ueberlieferung. Auch die musikalischen Formen Marschner's erinnern durchaus an Weber und zwar mehr an den Weber des „Freischütz" und Oberon" als der „Euryanthe." Die zum hebenden Contrast hart aneinander gereiheten Arien, Scenen und Lieder, die grellen Gegensätze des Humoristischen und Schauervollen, der feurige Schwung dramatischen Ausdruckes, dem nicht selten die klare musikalische Architektonik geopfert wird, — das alles sind Kennzeichen der Weber'schen Schule. Nur zeigt der Nachbildner natürlich die Schwächen dieser Schule klarer als der ursprüngliche Meister. So sind auch die Instrumentaleffekte Weber's bei Marschner zu noch größerer Wucht fortgebildet; obgleich Weber hier als ein Verschwender erscheint neben Gluck und Mozart, so ist er doch ein sparsamer Haushalter neben Marschner. Die Manier, die bei den alten Wiener Meistern in der

Form steigender Nüchternheit hereinbrach, gestaltete sich bei den Romantikern umgekehrt zu stets wachsendem Ueberschwange. Ein Kraftwort schlägt das andere todt. Der Dramatiker Weber war in diesem Punkte weiser als der Dramatiker Spohr, allein er hat seine Weisheit mit in's Grab genommen.

Den reinsten und eigensten Genuß bieten Marschner's Opern im dramatisch energischen und doch volksthümlichen Liederton und in den humoristischen Episoden. „Bruder Tuck" im „Templer" erweckte sogar die Meinung, Marschner sey im Humor noch kraftvoller und eigener als selbst Weber, und sicher ging er hier am selbständigsten seinen Weg. Man erwartete daher, daß er der Schöpfer der komisch-romantischen Oper werde, und er schrieb auch eine solche, „des Falkners Braut" (1831). Allein obgleich sie komisch und romantisch war und mit Ehren aufgenommen wurde, so verschwand sie doch viel rascher wieder als des Meisters aus Ernst und Humor gemischte Werke, und die erwartete „komisch-romantische Oper" war eben doch nicht geschaffen. Sie sollte überhaupt nicht geschaffen werden und zwar aus Gründen, die in dem Wesen der roman-

tischen Schule liegen. Der ganze Ton der deutschen romantischen Musik ist viel zu accentvoll und zu reflektirt, als daß er von dem leichten Gewebe eines reinen Lustspielstoffes getragen werden könnte. Selbst Weber's Komik wirkt zumeist als Episode und durch den Gegensatz. Mit ihrer Schwere würde sie in einer ausgeführten komischen Oper ganz gewiß den Text erdrückt haben. Die deutschen Romantiker besaßen vielerlei Kunst für jedweden Stimmungsausdruck, nur für eine Stimmung mangelte ihnen die Sprache: sie konnten nicht rein lustig seyn, sie fanden nicht den leichten Pulsschlag kindlicher, wolkenloser Tanzes- und Sangesheiterkeit. In ihrer Pflege des deutschen Volksliedes suchten sie viel seltener dessen heitere, als die sentimentale und pathetische Natur herauszubilden und fanden darum auch an den schwermüthigen nordischen, romanischen und slavischen Liedern so großes Gefallen. Sie flohen das Nächstliegende, und gerade die Heiterkeit schlechtweg lag ihnen in den schlichten Rhythmen und Weisen der eben erst überwundenen und doch in diesem Punkte niemals wieder erreichten Haydn-Mozart'schen Schule viel zu nahe. Ich habe weiter

unten am Schluſſe des Aufſatzes über Weber's Klaviermuſik dieſe Thatſache an einem beſondern Beiſpiel genauer dargethan. Die gangbarſte Komik unſerer romantiſchen Tonſetzer ruht darin, daß ſie zu einem ironiſchen Texte eine vollkommen ernſthafte, ja überpathetiſche Muſik ſetzen; durch dieſen inneren Widerſpruch wird dann allerdings die komiſche Kraft der Ironie in den Worten bedeutend geſteigert; allein das Mittel iſt ſo derb, daß es ſich gar raſch abnützt und unter plumper Hand ſofort in widerwärtige Uebertreibung umſchlägt. Da Witz und Komik in der Tonkunſt — auch in der inſtrumentalen — vorab durch Parallelen, ſpottende Nachahmungen, durch ſchroffe Gegenſätze und Widerſprüche in den Accenten, Melodien und Modulationen erzeugt wird, durch Widerſprüche, die ſo überraſchend ſind, daß ſie uns gleichſam eine Ohrfeige geben, über deren gutes Recht wir nachgehends lachen müſſen, — ſo hatte die Komik der Romantiker ſchon darum ſchweren Stand, weil die ganze romantiſche Muſik in Gegenſätzen lebt und webt, die uns auch im Ernſte fortwährend Ohrfeigen geben. Es fehlt die ſimple, matte Silberfaſſung hausbackener,

argloſer Naivetät, in welcher allein die Brillanten des Haydn'ſchen Humors erſt recht prächtig blitzen und farbenſpielen. Hier hatte der Franzoſe Auber einen großen Vorſprung vor ſeinen wuchtigeren deutſchen Genoſſen; er trällert harmloſe Weiſen, um plötzlich die ausgeſuchteſten komiſchen Widerſprüche und Gegenſätze, und nun freilich mit gedoppelter Kraft, aus denſelben hervorſpringen zu laſſen. Zur komiſchen Oper gehören darum vor Allem leicht bewegliche Talente wie Dittersdorf, Cimaroſa, Roſſini, Auber, und unſere deutſchen Romantiker waren das gerade Widerſpiel dieſer Leute. Selbſt der ſonſt ſo flink dahin gleitende Lortzing brach ein Bein, als er ſich im „Waffenſchmied“ und der „Undine“ auf das Eis der „komiſch romantiſchen“ Oper wagte. Es ging in der Muſik wie in der Poeſie: die modern romantiſchen Dichter wußten zwar Komik, Ironie und Humor in der Lehre gar hoch zu werthen, ſtaffirten auch ihre Werke hier und da mit ergötzlichen humoriſtiſchen und witzigen Kreuz- und Querſtrichen aus, aber ein volles und ganzes Luſtſpiel wie weiland die Perrückenmänner Moliere und Holberg hat doch kein Einziger fertig gebracht.

Es gibt ästhetische Begriffe, welche sich nicht in einem allgemeinen Satze bestimmen lassen, sondern nur durch eine Kette kunstgeschichtlicher Analysen. Dahin gehört der vieldeutige Begriff der Romantik. Ich habe im Gange dieser Abhandlung dasjenige, was man in einer engen Periode und bei einem einzelnen Kunstzweig für romantisch ansah, herauszufinden gesucht, allein selbst in so knappen Grenzen steuern Italiener, Franzosen und Deutsche die buntesten Gaben in die dehnsame Tasche der Romantik. Man sammelt sich daher wohl gerne noch einmal zu einer gedrängten Rundschau auf so viele Einzelzüge. Diese gibt sich aber von selbst in dem Charakterbilde eines vielbelobten und vielgetadelten Mannes, den Hector Berlioz schon vor fünfundzwanzig Jahren eine „musikalische Encyklopädie" genannt hat, was man eben auch wieder als Lob und Tadel nehmen kann, wie man will. Der Mann ist Jakob Meyer Beer, oder, wie man jetzt vornehmer zu schreiben pflegt, Giacomo Meyerbeer.

Die Breite der musikalischen und allgemeinen Bildung erschien uns oben als ein besonderes Merkmal des deutschen Operncomponisten, und daraus

quellend das Streben, alle Elemente der Oper gleichberechtigt durchzubilden, und, unabhängig von dem bloßen augenblicklichen Bedarf der Bühnendirectoren oder nationalem Herkommen, die höchsten, absoluten Ideale der Dramatik selbständig zu erfassen. Wir sahen, wie sich dabei allerdings die Kräfte in zahllosen Versuchen zersplitterten, die nur selten von innerem, noch seltener von äußerem Erfolge begleitet waren. Allein wenn wir auch wenig Sieg und viel Niederlage ernteten, die Ehre und Würde deutscher Kunst ward dennoch glänzend behauptet.

Prägen wir uns diese Sätze fest in den Sinn und blicken wir, derselben eingedenk, auf Meyerbeer.

Er war reicher und gebildeter Leute Kind, der Sohn eines jüdischen Berliner Bankiers, der Bruder eines gelehrten Astronomen und eines verheißungsvollen, früh verstorbenen Dichters. Die Musikgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts kennt keinen berühmten Musiker jüdischen Stammes, während im neunzehnten eine sehr starke Gruppe plötzlich auftritt; ich brauche neben Meyerbeer nur Mendelssohn, Moscheles, H. Herz, Halevy, Ferdinand Hiller, J. Rosenhain zu nennen. Die Stammesherkunft, welche

dieſen Künſtlern vor hundert Jahren ein Fluch geweſen wäre, ward ihnen jetzt eher ein Vortheil. Sie fanden unter ſich und unter noch weit mehr ausübenden jüdiſchen Muſikern ſchon Stütze genug, und die liberalen Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre förderten die neue große Rolle, welche mit Einem Male ſo viele Juden in der Litteratur und Muſik ſpielten, als einen Sieg frei menſchlicher Geſittung. Dabei wußten ſich die meiſten dieſer Männer vortrefflich ſelber zu helfen und künſtleriſch und litterariſch ebenſogut zu berechnen als materiell zu rechnen. Kein neuerer und gewiß auch kein älterer großer Componiſt erfreute ſich nach Außen einer ſo unabhängigen, geförderten Laufbahn wie Meyerbeer und Mendelsſohn.

Was in der Kunſt irgend erlernbar iſt, das ward dem jungen Meyerbeer von den beſten Meiſtern gelehrt. Lauska und Clementi unterrichteten ihn im Klavierſpiel, Zelter im Generalbaß, Bernhard Anſelm Weber und Abt Vogler in der Compoſition, K. M. von Weber war ſein Studiengenoſſe, und die Correctur einer Schülerarbeit Meyerbeer's ward von dem berühmten Vogler ſo ſorgſam

vorgenommen, daß er eigens eine kleine Schrift darüber verfaßte, sein „System für den Fugenbau.“ An Breite der musikalischen Bildungsgrundlage fehlte es also dem künftigen Operncomponisten wahrlich nicht. Er ging auch zunächst gute Wege und recht als ein vorsichtiger Mann. Frühzeitig ein glänzender Klavierspieler, trat er doch nicht öffentlich hervor, bis er seines Sieges ganz gewiß war, und trug seine Klaviercompositionen so lange vorsichtig im Kopfe herum, bis er sie wieder vergessen hatte. Solch praktische Weisheit, die nur das Eine Mal auf ihrer höchsten Spitze in's Unpraktische umgeschlagen zu seyn scheint, begleitete den geschulten Künstler durch's ganze Leben. Rossini gestand von seiner eigenen „Zelmira,“ er habe sie „über's Knie gebrochen;“ Meyerbeer brach nie eine Note über's Knie, geschweige eine ganze Oper. Er klügelte und feilte stets bis zum letzten Augenblick, und seine späteren großen Opern, lange vorherverkündet, wie große Herren, ließen immer lange auf sich warten, wie große Herren, bis sie endlich wirklich erschienen. Als er den Ablieferungstermin seiner Hugenotten versäumte, zahlte er willig 30,000 Franken Buße

an die Theaterdirektion; es ging ihm leichter, 30,000 Franken über's Knie zu brechen, als ein Stückchen Hugenotten-Partitur. Sein Herz dürstete vom Anbeginn nach Erfolgen, aber er konnte durch Jahrzehnte warten; er wußte, daß der vorsichtige Mann auf ein langes Leben zählen darf.

Genug, wir sehen in dem jungen Meyerbeer schon den gut und breit geschulten und zugleich den bedächtigen, sicher berechnenden Künstler.

Sein Streben ging von vorneherein auf wuchtige Dinge; er sammelte seine Kraft, während Weber sich leider so lange zersplittert hatte. Meyerbeer's erstes Werk waren acht geistliche Oden von Klopstock für vier Stimmen, sein zweites ein dramatisch-pathetisches Oratorium „Gott und die Natur." Deklamatorisches religiöses Pathos war und blieb eine Neigung für's ganze Leben. Auch in seinen Liedern herrscht dieser Zug, Lieder, in denen der Text durch den Schwerschritt der harmonisch übersättigten Melodie gleichsam in den Boden hinein getreten wird. Ich erinnere an den „Mönch" und ähnliche Sologesänge, an die Composition von Knapp's „Himmelsluft vom Morgenlande," die wie Wüsten-

ſamum aus den ſchwülen Modulationen „zu uns herüberweht.“ Meyerbeer'ſche Muſik erdrückt jedes Lied, ſie paßt nur in einen großen Rahmen. Sein erſtes Bühnenwerk, „Jephta's Tochter“ war ein halbes Oratorium und verſchwand ſofort wieder vom Theater, weil der Componiſt darin noch gar zu deutlich machte, wie viel er gelernt habe. Allein trotz aller Wandlungen des Styles hielt er von nun an feſt an dem Effektſtück, die Kirche in's Theater zu tragen. „Robert,“ die „Hugenotten“ und der „Prophet“ zeugen dafür. Ob er in ſeinem „Stabat Mater“ und „Miſerere“ andererſeits das Theater in die Kirche gebracht, kann ich nicht behaupten; doch iſt es wahrſcheinlich, den er trug das Theater wenigſtens in die Synagoge. Die große und merkwürdige Sammlung der Pariſer iſraelitiſchen Cultgeſänge enthält neben uralten, faſt an unſern Paleſtrina-Satz gemahnenden und doch eigenthümlich jüdiſchen Weiſen, auch etliche Nummern von Meyerbeer und Halevy, in denen die Accorde der „Hugenotten“ und der „Jüdin“ voll und offen zur Judenſchule hereintönen. Ein nationaler Zug zu deklamatoriſch hochklingendem Pſalmgeſang findet

ſich übrigens auch bei andern jüdiſchen Tondichtern unſerer Zeit; die Harfen, welche ihre Ahnen weiland an Babel's Weiden aufgehangen, ſtellen ſie jetzt in's Theaterorcheſter.

Meyerbeer hatte das Glück, nicht blos in der Schule geſchult zu werden; er machte auch frühzeitig Studienreiſen, ja es war ihm vergönnt, während ſeines ganzen Lebens wechſelnd in den großen Hauptſtädten deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Muſiktreibens zu weilen. Dadurch ward es ihm leicht, daß er nicht gleich andern gut geſchulten deutſchen Genoſſen in Kapellmeiſtermuſik erſtarrte. Er ſtudierte Wunſch und Bedarf jeglichen Publikums und Theaters und konnte zuletzt Opern ſchreiben, ohrengerecht für alle Nationen, Bühnen und Publica.

Um's Jahr 1818 kam er nach Italien; Roſſini's Stern ſtand im ſtrahlenden Aufgang. Meyerbeer hatte bis dahin die neu italieniſche Oper faſt gering geachtet und ſeine beiden erſten Bühnenwerke ſo deutſch geſetzt, daß ſie in Deutſchland durchgefallen waren. Er merkte bald, daß man in Italien doch wenigſtens nicht darum durchfällt, weil man zu italieniſch ſchreibt. Roſſini's „Tancred," deſſen

unwiderſtehlichen Erfolg Meyerbeer in Venedig geſchaut, bekehrte den jungen Künſtler dergeſtalt, daß er nach kurzem Beſinnen trotz Zelter, Weber und Vogler ſelber im Roſſini'ſchen Style zu componiren anfing. Jetzt gewann er in der Fremde binnen wenigen Jahren, wonach er zu Hauſe ſo lange vergebens geſtrebt: Theatererfolg. „Emma von Resburg" gefiel den Italienern, ein Beifall, der ſpäter noch durch den „Crociato" geſteigert wurde. In Deutſchland nahm man nie ſonderlich viel Notiz von dem italieniſchen Meyerbeer, und dieſe Unkenntniß verewigte manches ſchiefe Urtheil. Ein Roſſinianer ſchlechtweg, wie etwa Mercadante, iſt Meyerbeer nie geweſen. Er beſaß zu viel Selbſtkritik, als daß er wohl je mit Roſſini in Fülle und Keckheit der melodiſchen Erfindung hätte wetteifern mögen. Die Italiener merkten auch gleich die Mühſal ſeiner Melodien, ſie ſagten ſchon bei „Emma von Resburg," Maeſtro Meyerbeer „componire" im Wurzelſinne des Wortes, er ſetze Muſik zuſammen. Er durfte darum nicht, wie Roſſini in dieſer Zeit doch noch gethan, das Neueſte und Reizendſte ſeiner Opern im ſüßen Sologeſänge erſtreben, obgleich er

andererſeits um ſo ſorgſamer bemüht war, den Schein des Roſſinismus zu wahren und die beliebten Formen äußerlich getreu abzuklatſchen. Wenn ihm aber die urſprüngliche Friſche des Melos fehlte, ſo konnte er dafür die Enſemblenummern mit allerlei wohl ausgedachter Feinheit der Inſtrumentation, der Harmonie, des dramatiſchen Ausdruckes ſchmücken, worin ihm Roſſini damals noch nicht gleich kam. Schon in „Emma von Resburg“ lugt hier und dort eine Toncharakteriſtik hervor, die man ſofort als Meyerbeeriſch im Sinne des „Robert“ und der „Hugenotten“ erkennt. Die Gegner Roſſini's in Italien verſuchten darum ſogar eine Weile, den Deutſch-Italiener als Parteihaupt wider den ächten Italiener zu ſtellen.

Bei allem äſthetiſchen Glaubenswechſel Meyerbeer's iſt dies überhaupt bemerkenswerth, daß er ſein früheres Bekenntniß nie ganz aufgab, ſondern als ein kluger Mann das Praktiſche der alten Lehre in die neue mit herübernahm, etwa wie wenn ein getaufter Türke ſich nunmehr des chriſtlich erlaubten Weines erfreuen, dazu aber auch ein Stück von Muhammed's Vielweiberei reſerviren wollte. Bei

der Pariſer Periode werde ich auf dieſen Punkt zurückkommen.

Meyerbeer's Freunde ſuchten ſeinen italieniſchen Styl mit dem Hinweis auf Händel, Haſſe, Gluck und Mozart zu entſchuldigen, die ja auch über Italien den Weg zur deutſchen Oper gefunden. Allein gerade weil dieſe ihn bereits gefunden, brauchte ihn Meyerbeer nicht mehr zu ſuchen. Er lebte auch nicht gleich Jenen im weltbürgerlichen achtzehnten Jahrhundert, ſondern im nationalen neunzehnten, ja er verwälſchte ſeine Kunſt in einem Jahrzehnt, wo der heftigſte Kampf zwiſchen deutſcher und wälſcher Art entbrannt war, und die deutſche Oper gerade um ihrer edelſten Züge willen nicht aufkommen konnte gegen die italieniſche. In ſolcher Zeit fordert das Vaterland ſeine Söhne, auch in der Kunſt, und man ſoll doch gerade dann am allerwenigſten „Studienopern," wie man Meyerbeer's italieniſche entſchuldigend genannt hat, wider den eigenſten Kunſtgeiſt der Heimath ſchreiben. Was würden wir von einem Officier ſagen, der als Freiwilliger in das ſiegreiche Feindeslager ginge, weil er dort beſſere taktiſche Studien machen könnte als bei den bedrängten

Genoſſen! Die „Studien“ waren auch ſicherlich nicht mehr der letzte Zweck eines nahezu dreißigjährigen Mannes, ſondern — der perſönliche Erfolg.

Als die italieniſche Oper endlich lahm und mißachtet zu werden begann, hörte darum Meyerbeer mit ſeinen italieniſchen Studien auf und ging nach Paris. Hier ſtand jetzt der europäiſche Herrſcherthron der Oper. Ich habe oben den Umſchwung geſchildert, der durch Auber's „Stumme von Portici“ und Roſſini's „Tell,“ durch die große romantiſche Oper hervorgebracht wurde. Meyerbeer trat als Dritter in den Bund mit ſeinem „Robert“ (1830). Er beſaß weniger Fülle und Friſche des Genius als Roſſini und weniger geiſtreiche Leichtigkeit des Talents als Auber, allein er überragte Beide in deutſcher Breite der muſikaliſchen Bildung und im klugen, vorſichtigen, durchtriebenen Berechnen. Darum fand er auch ſo ſpät erſt ſich ſelber und drang ſo langſam zu ſeinen eigenſten Erfolgen vor. Wenn gründliche und allgemeinere Bildung verbunden mit dem Streben, die Elemente der Oper harmoniſch und allſeitig zu entwickeln und nicht blos der Liebhaberei des Zeitgeſchmackes, ſondern den höchſten Zielen der

Dramatik nachzuringen, die guten deutſchen Opernmeiſter ehrend auszeichnet, ſo finden wir dies Alles bei Meyerbeer wieder, nur verkehrt in die wunderlichſte Parodie. Seine reichen muſikaliſchen Kenntniſſe benützt er zu einem Raffinement des Satzes, welches die Kenner blenden, die Laien hinreißen ſoll; er entwickelt alle Elemente der Oper nebeneinander zu einem bunten Potpourri, davon ſich Jeder ſein Stück herausleſen kann; er buhlt mit den höchſten Aufgaben der Dramatik, weil dem ſinnlichſten Gelüſten der Menge um ſo dauernder ſchmeicheln kann, wer das Scheinbild der heiligſten Ideale daneben ſtellt. Meyerbeer beſitzt alle Kunſt, alles Talent zur großen Oper; es fehlt ihm nur eine Kleinigkeit: ein waches und reines künſtleriſches Gewiſſen. Er kann nicht arbeiten um Gottes willen, wie alle wahrhaft großen Künſtler gethan.

Schon die Stoffe der neuern Opern Meyerbeer's beſtätigen meinen Satz; die Fabel bietet die höchſten Probleme, aus welchen aber der Textdichter neben einzelnen wahrhaft ergreifenden Zügen dann doch wieder das verwirrteſte Gaukelſpiel zuſammen-

flicht. Alle dramatiſchen Lieblingsthemen der Romantiker ſind in „Robert dem Teufel“ noch einmal zu einem großen Geſammtbild verbunden, etwas Fauſt, etwas Don Juan, etwas Freiſchütz, etwas Zampa, Menſchen und Dämonen ringen um den Sieg, und ein Mann wie Scribe hat ſie in Ordnung und Effekt geſtellt und Delavigne einigen Geiſt dazu gegeben — ſo viel eben nöthig war. Die „Hugenotten“ führen uns mitten in die kirchlichen, der „Prophet“ in die ſocial-myſtiſchen Kämpfe des ſechzehnten Jahrhunderts. Beide Stoffe ſind an ſich groß und neu und höchſt muſikgerecht; ſie konnten einer romantiſch-hiſtoriſchen Oper den Weg vordeuten. Seit dem Don Juan lagen keinem deutſchen Opernmeiſter ſo gewaltige, dankbare Stoffe vor. Aber zu welchem Knäuel und Greuel des Widerſinnes ſind ſie abermals vom Textdichter verarbeitet! Dennoch wirkten ſie; nicht das Gedicht, ſondern der Stoff des Gedichtes hat bei Meyerbeer's drei Hauptopern gewiß großen Theil an ihrer andauernden Zugkraft. Im Extrem bekräftigen ſie den von den Franzoſen gewonnenen Kunſtgriff, durch die Reize des Stoffes den mangelnden Reiz italieniſcher Formen entbehrlich

zu machen. Sie waren Tendenzopern, welche tief in die bewegte Stimmung der Zeit griffen und doch zugleich Prunkopern, die man arglos bei jedem Hoffeste aufführte.

Nach dem „Robert“ behaupteten Meyerbeer's Lobredner, er habe nunmehr die drei großen nationalen Opernstyle zur Hegel'schen höheren Einheit verbunden, er habe das Mysterium der unbegreiflichen musikalischen Trinität von Deutschland, Frankreich und Italien in Noten auch den dicksten Ohren begreiflich gemacht. Die Franzosen sahen jenes Werk eine Weile als eine Art französischer Nationaloper an, so heimisch klangen ihnen ihre deklamatorischen und harmonischen Accente und hier und da selbst ein Stücklein ihres Romanzentones entgegen; die Deutschen dagegen spürten wohl, daß nur durch das Raffinement deutscher Bildung die neuromantische Weise Auber's und Rossini's von Meyerbeer noch hatte überboten werden können, und die Italiener wußten recht gut, daß der jetzt deutsch-französische Meister niemals so üppigen, die Menge packenden Sinnenreiz neben seine mühsamen contrapunktischen Anläufe würde gestellt haben, wenn er nicht

faſt ein Jahrzehnt ein halber Italiener geweſen wäre. Allein aus dreifach zuſammengeſchweißter Manier wird niemals ein einheitlicher Styl.

Solche Einheit wollte aber auch Meyerbeer gar nicht; ſie konnte nur langweilen in einer Zeit, wo man kaum eine halbe Stunde Geduld fand, um eine ganze Symphonie in Einem Zuge zu hören. Sein größter Effekt lag ja in den ſchroffſten Gegenſätzen, und der Freibrief der Neuromantik gab ihm volles Recht dazu. Kirchenmuſik neben einer Galoppade für den Kunſtreitercircus, eine ſchlichte Romanze neben ſchauervollen Melodramenaccorden, Grabmuſik neben einem Ballet — ſolche Dinge konnten allenfalls noch reizen, nachdem man das herkömmliche Gebet neben dem Trinklied ſattſam gehört hatte. Es iſt zwar ſehr verlockend, dieſe abenteuerlichen Kunſtſtücke, die oft wie bewußte Ironie auf die ganze romantiſche Schule ſich ausnehmen, mit ironiſcher Feder zu zeichnen, doch würde es nur in ſtärkeren Strichen eine Wiederholung deſſen ſeyn, was ich bereits bei Auber den Leſern dargelegt. Ich beſchränke daher dieſe Charakteriſtik hier auf Einen Punkt, welcher die

feinſte Meiſterſchaft Meyerbeer's in ſich ſchließt, auf ſeine Inſtrumentation.

Daß er, der Alles zur Spitze trieb, auch am fetteſten und vollſten inſtrumentirte, verſteht ſich von ſelber. Roſſini hatte zu den Poſaunen Gluck's und Mozart's noch die große Trommel und Becken, die Janitſcharenmuſik gefügt; nun blieb für Meyerbeer nichts neues übrig. Aber die Janitſcharenmuſik ſelber war doch wieder ſteigerungsfähig, und ſo brachte er den Bombardon und die Ophicleide, jene Rieſeninſtrumente mit dem dicken, runden Vollton und dennoch geläufiger chromatiſcher Scala. In überraſchenden Inſtrumentalverbindungen neueſten und beſtrickenden Klanges iſt er in der That ein bewundernswerthes Talent. Hier hat das Berechnen, Ausſinnen, Erproben und Feilen ſein Recht, hier konnte er ſeine Klugheit, ſeine Schule und Erfahrung walten laſſen. Oft gelingt ihm eine ſehr charaktervolle Tonmalerei des Orcheſters, mitunter wird ſie freilich, zumal in den neuſten Opern, verzwickt und ſpielend, aber anziehend für den Muſiker bleibt die Orcheſterpartitur immer und lehrreich im Guten und Böſen. Der kluge Mann zeigt ſich

dabei wiederum in der Sparſamkeit. Meyerbeer tödtet nicht, gleich Spohr und den Nachfolgern Weber's, einen Inſtrumentaleffekt durch den andern, er donnert und ſchmettert nicht in Einem Stück durch fünf Akte; er iſt vielmehr bald geizig, bald verſchwenderiſch mit der Inſtrumentalkraft und prahlt mit Beidem. Eine Arie von der Viole d'amour begleitet, eine Scene blos mit Fagott, lange, dünne Flötenſolis, — das iſt Schlichtheit, die Jedem imponirt, die Jeder in ihrer Abſicht erkennt, die nicht als Armuth angeſehen werden kann, Schlichtheit, mit der man prahlt, im Contraſt höchſt wirkſame Schlichtheit. In „Robert dem Teufel" wird das Teſtament der Mutter Roberts abgeleſen. Wie ſoll man das Verleſen eines Teſtaments begleiten? Meyerbeer nimmt eine chromatiſche Trompete; aber eine Solotrompete im Orcheſter iſt ſchon dageweſen, auch eine Trompete hinter der Kuliſſe, auch würden beide zum Ableſen eines Teſtaments etwas grell klingen. Bei der erſten Vorſtellung in Berlin ſetzte daher Meyerbeer jene Trompete in den Souffleurkaſten, den Schalltrichter gegen die Bühne gewendet, und nun war wirklich der unerhörte, geiſter-

hafte Ton gefunden, wie er sich für das Ablesen eines mütterlichen Testamentes schickt. Wäre es das Testament des Vaters gewesen, so hätte man die Trompete vielleicht vom Schnürboden herunter blasen lassen.

Die Spielereien und Uebertreibungen neben ächten Meisterstücken des Instrumentaleffektes sind übrigens bei Meyerbeer ebensogut deutschen als italienischen und französischen Ursprunges; schon sein Lehrer Vogler liebte es manchmal, an abenteuerlichen Klangverbindungen mehr Scharfsinn als Kunstgefühl zu beweisen und gar viele neuere und neueste deutsche Meister, namentlich der Kapellmeistermusik, gingen weiter auf dieser abschüssigen Bahn.

Die ersten Vorstellungen des „Robert," als man das Stück noch unverkürzt gab, währten fünf bis sechs Stunden. Dennoch dauerten die Zuhörer aus bis zur Mitternacht. Man hatte ja nicht blos eine musikalische Encyklopädie durchzuarbeiten, eine Blüthenlese der ganzen romantischen Musikgeschichte, sondern auch ein Panorama alles ersinnlichen Scenenprunkes. Treffend bemerkt Carriere in seiner

„Aeſthetik," daß die Volksſtimme ſchon Gericht gehalten habe über ſolche das Auge weckende, das Ohr betäubende Prunkopern, indem man nach gangbarem Sprachgebrauch eine Meyerbeer'ſche Oper nicht hört ſondern ſieht.

Die romantiſche Oper war in ihren äußeren und inneren Maßen auf einen Gipfel geführt, wo nur noch Umkehr, nicht weiteres Aufſteigen möglich blieb. Sie konnte ſich auch auf ihrer ſpitzigen Höhe nicht lange halten. Die großen Werke Meyerbeer's behaupten ſich zwar als Kapital-Opern, wie ich ſie oben gezeichnet, d. h. mehr wegen der Wucht des materiellen Kapitals, welches die Theaterdirection, als des ideellen, welches der Künſtler in ſie geſteckt, dauernd auf unſern Repertoiren. Allein als Gattung breiteten ſie ſich Gottlob nicht ſonderlich aus. Der Meiſter ſelber, „der nach langen ſchweren Nöthen uns geboren den Propheten," konnte ſolche Rieſenſtücke nur ſparſam und mühevoll zu Tage fördern. Nachahmer ſeiner Einzelzüge fanden ſich zwar übergenug; um jedoch den ganzen Meyerbeer zu copiren, dazu bedarf es mehr Schule, mehr Talent, mehr Routine, mehr Geld, mehr Glück

und ein weiteres ästhetisches Gewissen als die meisten modernen Tonkünstler besitzen. Der Franzose Halevy steht wohl Meyerbeer noch am nächsten und erläutert ihn wie Marschner unsern Weber.

Halevy hat viel studiert. Er trat mit allem Rüstzeug musikalischen Wissens auf den Kampfplatz, er war seiner Mittel Herr und nicht umsonst bei Cherubini fünf Jahre lang in die contrapunktische Schule gegangen. Was bei Auber plötzliche Eingabe, bei Herold ein dunkler, verzehrender Drang gewesen, das ward bei ihm Wissen, Berechnung, Reflexion. Halevy ist eine Ausnahme in der Geschichte der französischen Oper: er ist niemals leichtsinnig gewesen; hier übertrifft er den besonnenen Boieldieu noch bei weitem, ja er ist fast so vorsichtig wie Meyerbeer. Aus lauter Klugheit schreibt er in stetem Conflikt mit sich selber, und seine Werke sind eben so oft die Verläugnung als der Spiegel seines Innern. Sein Wissen steht über seinem Schaffen, aber er ist klug genug, „der Zeit Rechnung zu tragen“ auf Kosten seines bessern Wissens. Er experimentirt und streift dabei manchmal an die deutsche Kapellmeistermusik; allein seine Experimente

zielen nicht auf das höchste Ideal, sondern auf den höchsten Beifall, darum ist er glücklicher als die deutschen Kapellmeister. Einfache Aufgaben glücken ihm so wenig wie Meyerbeer, dagegen ist er Herr, wo Andere zu verzweifeln beginnen. Vielleicht hat er in musikalischem Betracht kein spannenderes Werk geliefert als seinen „Blitz," eine Oper ohne Chor und ohne Handlung, blos von vier Personen gesungen und doch so voll feiner Kunststücke, daß wir den ganzen Abend zuhören mögen. Sie ist Gegenstück und zugleich Seitenstück zu Meyerbeer's Riesenopern; sie fesselt durch die äußerste Künstelei der Einfalt wie jene durch die Künstelei der Ueberladung. Brachte Halevy dieses Kunststück fertig, so konnte ihm in der „Jüdin" auch das entgegengesetzte und doch im Grunde gleichartige gelingen, durch Meyerbeer'sche Ueberfülle der Dramatik eine große Schau- und Prunkoper zu schaffen, die trotz des gräuel- und qualvollen Stoffes als Sonntagsstück fort und fort die Menge ergötzt. Solche Werke sind, gleich „Robert" und dem „Propheten," für den Sittenmaler der Gegenwart fast wichtiger als für den Kunsthistoriker.

Als Meyerbeer's „Robert" kam, erſchollen in der Zeitungspreſſe gewaltige Poſaunenſtöße, faſt ſchmetternder noch als in des Meiſters Orcheſter. Es ward ja Alles ſo kunſtreich vorbereitet für dieſe Opern, warum nicht auch das öffentliche Urtheil? Meyerbeer illuſtrirt in ſo vielen Stücken die Sittengeſchichte unſerer Zeit, und wir leben in der Zeit der „Reclame." Was von Anbeginn überlobt wird, das wird auch raſch übertadelt, und ſo ergibt ſich alſo doch die ausgleichende Gerechtigkeit. Die friedlichen Tage einer blos berichtenden, erläuternden, wohlwollenden Theaterkritik waren mit den Vergißmeinnicht-Almanachen und der belletriſtiſchen Zuckerwaſſer-Journaliſtik der zwanziger Jahre in's Grab geſunken. Nach der Julirevolution ward die ſchöngeiſtige Litteratur der allgemeine Tummelplatz politiſcher und künſtleriſcher Principienkämpfe. Principien wurden auch im äſthetiſchen Feuilleton vorangeſtellt, und wer auf Principien reitet, der vergaloppirt ſich gern, in Lob und Tadel. Der kritiſche Krieg entbrannte auch über die Oper, und gerade hier am heißeſten, denn die Dramatik ſchließt in der Tonkunſt wie überall, die höchſten und letzten

kunſtwiſſenſchaftlichen Fragen ein. Die Kritik führte uns zurück zu neuen, gereinigten Grundſätzen, ſie erlöste uns aus dem Wirrſal, zu welchem Meyerbeer alle Probleme der muſikaliſchen Romantik zuſammengeknäuelt hatte. Wenn ſeine Lobhudler hierzu den Anſtoß gaben, ſo müſſen wir ihnen dankbar ſeyn. Es folgte ſeit der Mitte der dreißiger Jahre eine vorwiegend kritiſche Periode in der Geſchichte der Oper. Wo aber die Kritik obenauf iſt, da feiert die ſchaffende Kunſt; darum floß denn auch die ſeit zwanzig Jahren unerſchöpfliche Opernfluth zunächſt dünner und dünner, die höheren inſtrumentalen und kirchlichen Kunſtformen gewannen in Deutſchland neuen Boden, und in der deutſchen Oper bereitete ſich langſam eine erſtarkende Reaktion vor, wie ſie in der Richtung Mendelsſohn's, Schumann's und Wagner's, bei allem Ueberſtürzen der Letztgenannten, mit gerechtem Sinne anerkannt werden muß.

Dies aber iſt eine neue, noch unfertige Periode, die zur Zeit wohl der äſthetiſchen Kritik unabſehbaren Raum bietet, nicht aber dem hiſtoriſchen Charakterzeichner. Darum begränzt derſelbe ſein

Als Meyerbeer's „Robert“ kam, erschallten in der Zeitungspresse gewaltige Posaunenstöße, fast schmetternder noch als in des Meisters Orchester. Es ward ja Alles so kunstreich vorbereitet für diese Opern, warum nicht auch das öffentliche Urtheil? Meyerbeer illustrirt in so vielen Stücken die Sittengeschichte unserer Zeit, und wir leben in der Zeit der „Reclame.“ Was von Anbeginn überlobt wird, das wird auch rasch übertadelt, und so ergibt sich also doch die ausgleichende Gerechtigkeit. Die friedlichen Tage einer blos berichtenden, erläuternden, wohlwollenden Theaterkritik waren mit den Vergißmeinnicht-Almanachen und der belletristischen Zuckerwasser-Journalistik der zwanziger Jahre in's Grab gesunken. Nach der Julirevolution ward die schöngeistige Litteratur der allgemeine Tummelplatz politischer und künstlerischer Principienkämpfe. Principien wurden auch im ästhetischen Feuilleton vorangestellt, und wer auf Principien reitet, der vergaloppirt sich gern, in Lob und Tadel. Der kritische Krieg entbrannte auch über die Oper, und gerade hier am heißesten, denn die Dramatik schließt in der Tonkunst wie überall, die höchsten und letzten

kunſtwiſſenſchaftlichen Fragen ein. Die Kritik führte uns zurück zu neuen, gereinigten Grundſätzen, ſie erlöste uns aus dem Wirrſal, zu welchem Meyerbeer alle Probleme der muſikaliſchen Romantik zuſammengeknäuelt hatte. Wenn ſeine Lobhudler hierzu den Anſtoß gaben, ſo müſſen wir ihnen dankbar ſeyn. Es folgte ſeit der Mitte der dreißiger Jahre eine vorwiegend kritiſche Periode in der Geſchichte der Oper. Wo aber die Kritik obenauf iſt, da feiert die ſchaffende Kunſt; darum floß denn auch die ſeit zwanzig Jahren unerſchöpfliche Opernfluth zunächſt dünner und dünner, die höheren inſtrumentalen und kirchlichen Kunſtformen gewannen in Deutſchland neuen Boden, und in der deutſchen Oper bereitete ſich langſam eine erſtarkende Reaktion vor, wie ſie in der Richtung Mendelsſohn's, Schumann's und Wagner's, bei allem Ueberſtürzen der Letztgenannten, mit gerechtem Sinne anerkannt werden muß.

Dies aber iſt eine neue, noch unfertige Periode, die zur Zeit wohl der äſthetiſchen Kritik unabſehbaren Raum bietet, nicht aber dem hiſtoriſchen Charakterzeichner. Darum begränzt derſelbe ſein

Bild mit dem Abſchluß, welchen Meyerbeer vor jetzt ſchon fünfundzwanzig Jahren geſetzt hat für die in Roſſini, Auber und Weber epochemachend vertretene romantiſche Oper.

Zweites Buch.

Vier Meiſter des Klaviersatzes.

I.

Muzio Clementi.

Der Wiener Musikhändler Tobias Haslinger, ein begeisterter Verehrer Beethovens, ließ 1821 sämmtliche Werke dieses Meisters, von den ältesten Jugendarbeiten bis zu der damals jüngsten Composition, in 51 Großfoliobänden auf etwa 4000 Notenbogen abschreiben. Ein ausgezeichneter Copist schrieb volle vier Jahre daran. Dieser mittelalterliche, von Beethoven selbst als ächt beglaubigte Codex einer Gesammtausgabe erregte damals das Staunen der Kunstfreunde und den frommen Wunsch, es möge auch von Haydn's und Mozart's Werken ein solcher Codex angelegt werden.

Mit der Thatsache, daß zur selben Zeit noch eine kostbare Handschrift der Werke eines großen Tondichters verfaßt werden kann, wo wir die Werke

unſerer großen Dichter längſt in den billigſten Geſammtdrucken beſitzen, iſt die unendliche Kluft zwiſchen unſerer muſikaliſchen und poetiſchen Bildung bezeichnet.

Für das wichtigſte muſikaliſche Ereigniß der letzten Jahre halte ich darum die jetzt immer häufigeren, wohlgelungenen Verſuche, die Claſſiker der Tondichtung in umfaſſenderen Ausgaben der ganzen gebildeten Welt vorzulegen. Man ſchlug dabei zwiefachen Weg ein. Händel und Bach ſollen in wirklichen Geſammtausgaben erſcheinen, die freilich zunächſt noch koſtbare Bibliothekwerke ſeyn, aber doch hoffentlich nicht wieder halbwegs ſtecken bleiben werden wie frühere Verſuche. Von andern Meiſtern erſcheinen dagegen fortwährend billige Theilausgaben, Sammlungen, die wenigſtens gewiſſe Gruppen ihrer Werke größeren Kreiſen zum Studium und Genuſſe bieten.

Ich denke dabei namentlich an die kleinen handlichen Partiturenbücher der Quartette und Symphonien Haydn's, Mozart's und Beethoven's, an die eben ſo feine als reine Ausgabe der Haydnſchen Klaviertrios durch Breitkopf und Härtel, vor

allem aber an die wahrhaft massenhaften Wiederabdrucke sämmtlicher Klaviersonaten der erstgenannten drei großen Meister. Dazu versichern die Musikverleger, daß jene alten Herren weit besser gehen als die meisten jüngern, ja daß der moderne Verlag oft kaum sein Leben würde fristen können, wenn der alte nicht Verlust und Ausfall deckte. Wunderlich genug macht sich neben dieser Thatsache freilich die Geringschätzung, mit welcher eine Gruppe radikaler Musiker auf jene alten Wohlthäter blickt, von deren überschüssigen Erträgnissen die Kosten zu ihren eigenen neuesten Experimenten bestritten werden. Nach dem katholischen Dogma ist es der überschüssige Gnadenschatz der Heiligen, welcher Mittel spendet zur Vergebung unserer Sünden; bei diesen Musikern aber spendet der überschüssige Gnadenschatz der musikalischen Heiligen umgekehrt vielmehr die Mittel, daß sie ihre Sünden begehen können.

Ich will hier das Bild eines Meisters zeichnen, der eben auch wieder durch zwei populäre Gesammtausgaben seiner Klaviersonaten neu in Aller Hände gekommen ist, so daß man gar leicht das Original, wie es leibhaftig in seinen Werken sich spiegelt,

den Zügen meiner Feder wird vergleichen können: Muzio Clementi. Er zählt nicht zu den Genien erſten Ranges, aber er trachtete dieſen würdig nach, und ſeine 69 Sonaten ſind eine kleine, reiche Welt für ſich, ein Buch voll claſſiſchen Geiſtes und in claſſiſcher Form, in einer großen Epoche unſerer Kunſt entſtanden, glatt, fein, geiſtreich, vornehm geſchrieben, nicht ſo gewaltig wie Beethoven's Sonatenbuch, nicht ſo erquickend wie Haydn's, nicht ſo erwärmend wie Mozart's, aber doch ſo anregend, belehrend und erfreuend wie irgend eines jener Drei.

Ich bezeichne Clementi kurzweg als den „Meiſter der Sonate;" nicht darum weil er die unbedingt beſten, wohl aber die ſonatenhafteſten Sonaten geſchrieben hat, weil ſein ganzer Künſtlerberuf geſammelt und beſchloſſen war in der Sonate, und weil er allein die moderne Sonate in allen ihren drei Hauptperioden voll und ganz mit erlebte und mit durchbildete. Mit Recht nennt man Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi in Einem Athem als die vier Hauptträger der claſſiſchen Klavierſonate. Die drei Erſtgenannten aber waren viel zu univerſell,

als daß ihre Meiſterſchaft in der Sonate ſchlechtweg zur Signatur ihres ganzen Künſtlerthumes würde. Dies iſt nur bei Clementi der Fall; er ſteht und fällt mit der Sonate, ſie zeichnet mit Einem Worte ſeine Größe wie ſeine Schranke. Clementi's Sonaten allein gewannen dauernden Ruhm; was er ſonſt geſchrieben, verfiel der Zeit. Und zwar gehört nur die reine zweihändige Sonate unſerm Meiſter ganz eigen. Seine vierhändigen Sonaten ſind viel leerer, ſelbſt formell dürftiger; für zwei Hände gibt er viel, für vier wenig, gleichwie Haydn kein rechtes Quintett ſetzen konnte, weil er nun einmal an vier Stimmen vollauf genug hatte. Schon in der Blüthezeit ſeines Ruhmes beſtritten es die Zeitgenoſſen unſerem Clementi, daß er eine vollendete „Sonate mit Accompagnement," wie man damals Klaviertrios und Quartette nannte, zu ſchreiben vermöge. Dagegen blieb ſeine hohe Meiſterſchaft in der zweihändigen Sonate durch alle Wechſel des Geſchmackes unbeſtritten. Dieſe Form war ihm gleichſam in die Seele gewachſen; er dachte muſikaliſch von vorn herein in Sonatenform; ein Capriccio wird ihm unter der Hand zur Sonate,

ein Tongemälde zur Sonate, wie ſeinem Gegenfüßler Weber umgekehrt jede Sonate beim beſten Willen unter den Händen in ein freieres Phantaſieſtück zerrinnt.

Drei Dinge ſind es, die mich bei Clementi mit Verwunderung erfüllen: er war ein berühmter Muſiker und doch iſt ſein Lebensbild nirgends mit Sagen und Anekdoten durchflochten; er erlebte faſt die ganze neuere Muſikgeſchichte, und blieb doch ſtets ſich ſelber gleich; endlich aber, und dies iſt das wunderbarſte, er war Lehrer und Theoretiker und obendrein ein Virtuoſe und doch zugleich ein wirklicher Tondichter. Den Schlüſſel aber zu allen dieſen Wundern finde ich wiederum nur in ſeinem Charakter als des „Meiſters der Sonate.“

Betrachten wir zunächſt Clementi's Porträt. Es zeigt ein glattes, feines, geiſtreiches Geſicht, nicht auffallend charakteriſtiſch, aber ſchön, man ſieht, dieſer Mann hat ein ruhiges, befriedetes Leben geführt, ſo klar und harmoniſch dahinfließend wie ſeine Sonaten. Mund und Augenbrauen deuten den Italiener an — für Den nämlich, der vorher gewußt hat, daß das Original des Porträts ein

Italiener war; für die Uebrigen iſt es ein Kopf aus der gebildeten europäiſchen Welt. Der Mann ſieht heiter drein, als ſey er zufrieden mit ſich und dieſer Welt, aber zufrieden nicht wie ein beſchränkter, ſondern wie ein geiſtvoller Mann, der zudem eben die Lippen zu bewegen ſcheint, als wolle er uns etwas verbindliches ſagen. Es gibt wenig ſolche Köpfe unter den großen Muſikern, ſie haben faſt alle ein ſchrofferes Profil, und namentlich fehlt Clementi die muſikaliſche große Naſe, wie ſie ſein Zeitgenoſſe und Landsmann Righini in ſo hohem Grade beſeſſen, daß er ſeiner Naſe nach der größte aller Muſiker hätte ſeyn müſſen. Dagegen erinnert Clementi's feines und regelmäßiges Geſicht an einen andern mitlebenden Landsmann, an Cherubini. Und die künſtleriſche Verwandtſchaft beider Meiſter iſt in der That nicht minder deutlich als die phyſiognomiſche.

Das äußere Leben unſers Meiſters, dem die Sonate ſchon aus dem Geſicht ſieht, iſt merkwürdig durch ſeine Gleichförmigkeit. Von gewaltigen Schickſalen, von Kämpfen und Kataſtrophen, die erſchütternd auf die künſtleriſche Wandlung des Mannes

eingewirkt hätten, findet ſich keine Spur. Um ſein Leben doch mit Einem kecken Zug zu ſchmücken, hat man dem Sonatenmeiſter eine Entführungsgeſchichte angedichtet: ſie ſoll aber erlogen ſeyn. Deſto gewiſſer iſt, daß Clementi ein ſehr ordentliches, behagliches Leben führte, daß er in der Zeit jugendlicher Vollkraft des Schaffens, wo andere geniale Leute ihre Geſundheit ruiniren, vielmehr auf die Erhaltung der ſeinigen eifrig bedacht war, daß er alt und reich wurde und friſch blieb bis in die ſpäteſten Jahre. Für Gelderwerb ſcheint er faſt mehr Organ beſeſſen zu haben, als ſich eigentlich für einen großen Künſtler ſchickt. Doch vergaß er über dem Kaufmann den Künſtler niemals, ob er ihn gleich manchmal verbarg. Eine Weile gab er ſich den Schein, als ſinne er blos noch über die mechaniſche Verbeſſerung des Pianofortes und treibe daneben aſtronomiſche Studien. Allein das Sonatenſchreiben konnte er doch nicht laſſen; er ſetzte gerade damals ganz im Stillen eine Sonate um die andere.

Clementi durchlebte eine Zeit — von der Mitte des achtzehnten bis ins zweite Viertheil des neun-

zehnten Jahrhunderts. — die ſich an welterſchütternden Thatſachen mit jedem andern Abſchnitt der Geſchichte meſſen kann; er ſah die größten Revolutionen in Staat und Geſellſchaft, in der ganzen Geſittung des Geſchlechts, ja er weilte wechſelnd in den örtlichen Mittelpunkten der Weltereigniſſe, in London, Paris, Berlin, Wien und St. Petersburg — ſeine Muſik aber zeigt kaum eine Spur aller jener ungeheuren Umwälzungen. Ich müßte ſeinen Werken Gewalt anthun, wollte ich im Einzelnen jenen Zuſammenhang mit den wechſelnden Culturſtrömungen der Zeit nachweiſen, wie er ſich bei verſchiedenen meiner frühern muſikaliſchen Charakterköpfe ganz von ſelbſt ergab.

In den Hauptzügen iſt Clementi freilich ein Kind ſeiner Zeit wie jeder Künſtler, aber er beharrt wunderbar ſtätig bei den einmal erfaßten Zielen und Mitteln ſeiner Kunſt, er iſt und bleibt der ächte Sonatenſchreiber, dem die Reinheit dieſer Kunſtform und die Schönheit der abſoluten Muſik als erſte und letzte Aufgabe feſtſteht trotz dem alten Regiment und der Revolution, trotz Bonaparte und den Befreiungskriegen. Er bleibt in dieſem Betracht

ein ſo folgerechter Charakter, daß ihm nur ſehr Wenige in der ganzen neueren Kunſtgeſchichte verglichen werden können. Aber auch nur dem Meiſter der Sonate war es möglich, ſich ſo ganz in die abſolute Muſik einzuſpinnen und in ſolchen rein um ihrer ſelbſt willen in die Welt geſetzten Allegros und Adagios die ganze Welt zu vergeſſen.

Nur von den Wandlungen der muſikaliſchen Schulen im engſten Sinn konnte er während einer faſt fünfzigjährigen Wirkſamkeit natürlich nicht ganz unberührt bleiben. Aber ſelbſt hier erſcheint der innerliche Abſtand ſeiner frühern und ſpäteren Werke äußerſt gering, wenn man erwägt, welche muſikaliſche Revolutionen dieſer Mann miterlebt hat. Als Clementi geboren ward (1752), lebte Händel noch, und als er ſtarb (1832), ruhten Beethoven und K. M. von Weber bereits ſeit mehreren Jahren im Grab. Als Clementi öffentlich aufzutreten begann, war Mozart noch ein vierzehnjähriger Knabe, Haydn nur erſt in engeren örtlichen Kreiſen bekannt; und bei Clementi's Tod erſchien eben das erſte Heft von Mendelsſohn's „Lieder ohne Worte," und die Ouverture zum Sommernachts-

traum war bereits ſeit einem halben Jahrzehnt Gemeingut der muſikaliſchen Welt.

Dieſer Umſtand, daß Clementi faſt die ganze neuere Geſchichte der Muſik miterlebt hat, iſt nun freilich in ſeiner Technik deutlich wahrzunehmen. So treu die Natur des Künſtlers ſich ſelber bleibt, und ſo gleichheitlich das Ideal einer in ſich beſchloſſenen abſolut muſikaliſchen Schönheit, ſo theilen ſich ſeine Sonaten doch nach ihrer Form chronologiſch in drei Gruppen.

Anfangs baute Clementi dieſelben noch nach dem beſchränkten altitalieniſchen Grundriß der es mehr auf den Parallelismus oder Gegenſatz einfacher Melodien als auf deren thematiſche Verarbeitung abſieht — eine Sonatenform die wir auch in den früheſten Werken Haydn's noch finden, bei Mozart kaum mehr, bei Beethoven gar nicht.

Seine Lehrer in der römiſchen Heimath entſtammten noch der guten altitalieniſchen Schule und ſeine früheſten Vorbilder waren Corelli, A. Scarlatti, Händel und der Klavierſpieler Paradies. In dem Maße, als ſich ihm ſodann auf ſeinen Reiſen die Welt erweiterte und große Meiſter ihn perſönlich

berührten, wuchs auch sein Styl. In London kam der junge Clementi mit Johann Christoph Bach, dem damals in den Salons so viel gefeierten „galanten Bach“ zusammen, von dem er jedoch zum Glück nichts sonderliches angenommen hat. Wer Händel und Scarlatti fest in sich aufgenommen, den konnte freilich der Londoner Bach nicht wohl mehr bestricken.

Entscheidend war dagegen für unsern Meister der ideelle und persönliche Einfluß Mozart's und Haydn's. Schon das Studium der Sonaten Philipp Emanuel Bach's hatte den jungen Italiener zur reicheren, ebenmäßig durchgebildeten Form der deutschen Sonate hinübergezogen; in Wien vollendete sich dieser Umschwung. Das mögen die Sonaten op. 7 bis 11 bezeugen, welche er 1781 in der damaligen Musikhauptstadt Deutschlands schrieb. Nun folgen rasch die klarsten, frischesten, classisch abgerundeten Werke Clementi's, welche damals so großen Erfolg gewannen, daß man in London sogar öffentliche Vorlesungen über einzelne derselben hielt. Von da an blieb dann den Engländern jener fast übergroße Respekt vor Clementi, den sie so oft

in dilettantiſcher Ueberſchwänglichkeit als den Schöpfer der Sonate, ja wohl gar als den größten aller Sonatenmeiſter geprieſen haben. Der fleißigen Aufzeichnung engliſcher Schriftſteller haben wir es auch zu danken, daß wir über die unbedeutendſten Umſtände aus Clementi's Leben ſo viel mehr wiſſen, als über viel folgenreichere Schickſale gar manches größeren alten Muſikers.

Obgleich nun aber der Gipfelpunkt ſeiner Kunſt in dieſer klaſſiſchen Periode liegt, ſo folgte Clementi doch im ſpäteren Alter dem Wechſel des Geſchmacks und trat — mit Einem Fuße wenigſtens — zur romantiſchen Schule über. Allein die ächten Romantiker dankten es ihm nicht: er hatte eben vordem zu gute klaſſiſche Sonaten geſchrieben, die nicht mehr wegzutilgen waren. Die ſtärker aufgetragenen, ſentimentaleren Modulationen, der größer ausgreifende Bau des Geſanges in Clementi's letzten und breiteſten Arbeiten erinnert an Beethoven, manchmal auch ſchon an Spohr und Weber; ja die knappe, ſtrenge Sonatenform wird ſelbſt dem „Meiſter der Sonate" in ſeinen alten Tagen etwas zu eng. In ſeiner H-moll-Sonate (op. 40) macht er ähnliche

Verſuche ſie zu zerbrechen wie Beethoven, da er aus der klaſſiſchen Epoche in die romantiſche überging, und in der A-dur-Sonate (op. 50, I) gibt er als zweiten Satz ein aus zwei ſehr fremdartigen Adagio- und Andanteſätzen zuſammengefügtes Tonſtück, welches in ſeiner düſteren, myſtiſchen Contrapunktirung auffallend an die letzten Werke Beethovens, nicht minder an Sebaſtian Bach gemahnt. Eine Neigung die fernſten melodiſchen und harmoniſchen Verbindungen gefliſſentlich und wie zu einem abſichtlichen Wagniß nach Bach's Vorbild hervorzuſuchen, ſpricht aus Clementi's großer F-moll-Sonate, und erinnert abermals an die gleiche Neigung in der letzten Periode Beethoven's. Ja um alle Seiten der romantiſchen Schule leiſe vorzudeuten, hat ſich Clementi ſogar verleiten laſſen eine Didone abbandonata als Sonate zu componiren, eine „Scena tragica“, ausgeführt von dem Perſonal der zehn Finger auf der Bühne der Klaviertaſten. Als das Werk erſchien, glaubte Friedrich Rochlitz in einer begeiſterten Würdigung die ganze Verkettung der Leidenſchaft, wie ſie ſich Clementi gedacht haben müſſe, aus den Noten dergeſtalt heraus-

leſen zu können, daß er die Dispoſition eines Monodramas Dido nach der Sonate aufs Papier brachte. Die Introduktion des Clementi'ſchen Werkes iſt ein Largo patetico, der erſte Satz ein Allegro con espressione, diliberando e meditando, das Adagio dolente, und das Finale agitato e con disperazione; ſchneidet man aber den Zopf aller dieſer Ueberſchriften ab, ſo bleibt von eigentlicher Programmmuſik gar nichts übrig, ſondern vielmehr eine in meiſterhafter Architektonik aufgebaute, von königlicher Leidenſchaft erfüllte, in faſt überreicher Kunſt einher wogende Sonate, die in allen Sätzen viel zu gut iſt für ſo geſchmackloſe Titel. Die feſte Form der Sonate rettete der Meiſter.

Von allen bekannten Tonſetzern iſt Clementi der einzige der jenen dreifachen Stufengang der modernen Sonate miterlebt und — wenn auch nur andeutend — dargeſtellt hat; die Werke des Jünglings zeigen die Morgenröthe, des Greiſes die Abendröthe dieſer Kunſtform. Soll man ihn nicht auch aus dieſem Grunde den Meiſter der Sonate nennen?

Nach Namen und Abſtammung gehört Clementi Italien an; als kunſtgeſchichtliche Perſönlichkeit iſt er

ein Deutſcher; ſein Leben verbrachte er wechſelnd in faſt allen Hauptländern Europa's. In dem halben Jahrhundert ſeiner ſchöpferiſchen Kraft war ohnedies das Weltbürgerthum obenauf, und von einem Componiſten verlangte man zu allerletzt ein ausgeprägtes künſtleriſches Volksthum. Als Clementi auftrat, war die Blüthe der italieniſchen Kammermuſik bereits welk geworden, ohne ein Samenkorn für künftige Entwicklungen zu hinterlaſſen, und nur in der alle Talente feſſelnden Oper bekundete ſich noch, was das muſikaliſche Italien an ächt nationaler Schöpfungskraft aufzuweiſen hatte. Selbſt Boccherini, eine viel einſeitigere italieniſche Natur als Clementi, konnte ſich des deutſchen Einfluſſes in ſeinen Quartetten nicht ganz erwehren, und doch vermochte ſchon damals ſeine bloß getheilte und verſtohlene Hingabe an den Fortſchritt dieſſeit der Alpen ihn nicht mehr vor jener Erſtarrung und Verzopfung zu retten, in welcher ſeine Kammermuſik als die letzte ächt italieniſche abſtirbt. Wer in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts „der Meiſter der Sonate“ werden wollte, der mußte deutſche Sonaten ſchreiben, gleichwie umgekehrt in der erſten Hälfte der deutſche

Operncomponiſt ein halber Italiener werden mußte, damit ihm die Steifheit des „galanten“ deutſchen Vocalſatzes aus den Gliedern komme. Vielleicht hat niemand ein größeres Zeugniß für die unwiderſtehliche Macht der deutſchen Muſik unſerer klaſſiſchen Periode abgelegt als die beiden Italiener Clementi und Cherubini: beide ſahen ſich gezwungen *deutſch zu ſchreiben*, wenn ſie in den höhern Kunſtformen *klaſſiſch* ſchreiben wollten. Es iſt darum ein bedeutſames Wahrzeichen, daß Clementi das reichſte und tiefſte Werk ſeiner letzten Periode, die drei großen Sonaten op. 50, in denen er ſich auch ſtyliſtiſch ganz auffallend zu Cherubini hinneigt, eben dieſem Meiſter gewidmet hat.

Nur leiſe Züge laſſen bei Clementi den Italiener errathen. Er liebt ein glänzendes, feuriges Allegro und ein pathetiſches, hoch einherſchreitendes Adagio; ſelten nur wählt er dagegen ein ſinniges, deutſch gemüthliches Andante. Als ein beſonderer Liebhaber dieſes Andante habe ich ihm nachgerechnet und gefunden, daß er unter 75 Sonaten nur *neun* Andanteſätze gegeben hat. Dies kann man nur einem Italiener verzeihen.

Daß in Clementi's Melodien häufig der süße Zauber italieniſchen Geſangs leiſe nachtönt, iſt weniger ein Zeichen ſeiner Perſönlichkeit als ſeiner Epoche; denn erquickt uns nicht auch bei Mozart's deutſchen Weiſen derſelbe warme Hauch Italiens? Dagegen iſt Clementi in ſeinen Harmonien, in der Contrapunktirung, in dem Bau ſeiner Sonaten und in ſeinem ganzen Kunſtziel entſchieden deutſch. Nur im Beginn und am Schluß ſeiner Productivität bricht in den Melodien zuweilen eine ausgeſprochene einſeitig italieniſche Manier hervor. Einzelne Sätze der frühern kleinen Sonaten deuten zurück auf die Melodienbildung Scarlatti's und Haſſe's; viele melodiſche Themen ſeiner letzten größern Werke ſind das überraſchendſte Vorſtudium zu den glänzenden Weiſen Roſſini's.

Erinnert dies nicht daran daß oft im Greiſenalter, ja erſt im Tod unſer Antlitz eine ſeltſame Aehnlichkeit mit dem Ausdruck der früheſten Jugend gewinnt, und daß das allgemeine Familien- und Stammesgepräge bei den Köpfen der Kinder und der Alten unverkennbar hervorbricht, während es in mittleren Lebensjahren durch jene individuellen,

erlebten und erarbeiteten Züge verdrängt war, die den Mann als den Schmied seines Schicksals zeichnen?

Clementi kann zwiefach ein Vorurtheil wider sein Künstlerthum erwecken: erstlich weil er ein Schulmeister, und zweitens weil er ein Virtuose war.

Ich meine ein Schulmeister nicht insofern als er sich Schüler heranzog, was fast jeder bedeutende Componist gethan, sondern indem er zugleich epochemachend auftrat für die schulmäßige Begründung einer neuen Klaviertechnik, zahlreiche Uebungsstücke eigens für die Schule schrieb, und in seinem „Gradus ad Parnassum" geradezu ein Lehrbuch des Klavierspiels aufstellte. Bei einem solchen Lehrtalent argwohnt man dann wohl, daß auch dessen Kunstwerke nur eine Art Gradus ad Parnassum seyen, während wir doch vom Künstler vielmehr unmittelbar auf den Parnaß versetzt seyn wollen. Dazu kommt daß Clementi seinen europäischen Ruhm vielfach dem Schulgebrauch seiner Sonaten zu danken hat, obgleich eigentlich nur eine kleine Anzahl derselben bestimmt für diesen Zweck geschrieben und also vom Meister selbst außerhalb der eigentlichen Kunstsphäre gestellt ist. Wie es uns schwer wird

Schiller's Gedichte, die wir ſchon in der Schule auswendig gelernt, ſpäter wieder unbefangen als Kunſtwerke zu genießen, ſo ergeht es uns auch mit Clementi's (und Mozart's) Klavierſonaten. Weil wir an ihnen zunächſt das Handwerk des Klavierſpiels erlernten, ſo lugt uns für's ganze Leben dieſes Handwerk aus jedem Takte hervor; ſie wurden uns abgedroſchen, bevor wir ihre Originalität nur faſſen konnten, und der friſche Eindruck ihres vollen Kunſtgehaltes bleibt uns für immer verloren. Dawider hilft nur ein gründliches hiſtoriſches und äſthetiſches Studium des Geſammtautors; indem wir uns des ganzen Künſtlers erfreuen, werden wir dann auch des Einzelnen wieder froh, deſſen Genuß uns die Schule verdorben hatte.

Uebrigens iſt gerade Clementi's Hauptſchulwerk, der Gradus ad Parnaſſum, ein glänzendes Zeugniß, wie tief ſich in unſerem Meiſter der Künſtler mit dem Lehrer verband, denn aus gar manchem Schulſtück iſt hier ein ächtes Kunſtwerk geworden.

Ein Künſtler zudem, der trotz allem Wechſel des Geſchmackes durch mehrere Menſchenalter Schulautor bleibt, muß eben darum mehr als ein bloßer

Schulautor seyn; er mag sich trösten mit Homer und Sophokles; denn die ewigen Schulautoren durch Jahrtausende sind zugleich die reinsten Klassiker gewesen.

Allein zugegeben, daß Clementi's Sonaten in der That ächte Kunstwerke sind, die man nur um ihrer äußern Vorzüge willen in der Schulstube eingebürgert hat, — ist denn in dem großen Lehrer des Klavierspiels nicht doch inwendig der Schulmeister so mächtig gewesen, daß er wider Willen gelehrt und lehrhaft, d. h. unkünstlerisch setzen mußte? Nicht umsonst verspüren Belletristen und Gelehrte wie aus Instinkt eine Naturfeindschaft gegen einander. Wer einmal ein Lehrbuch geschrieben, der ist zum künstlerisch gestaltenden Schriftsteller verdorben, wie viel mehr ein Musiker, der Schulbücher und Compendien schreibt, zum Tondichter! Nun räume ich gerne ein, daß ein Clementi durch den Schulmeister sich für's Opernschreiben hätte verderben können, aber gewiß nicht für die Sonate. Denn diese heischt die wohl aufgebaute, volle dialectische Entwicklung des musikalischen Gedankens, Ueberblick und scharfes Augenmaß bei der Anlage, Ruhe und

Plaſtik des Styls, Etudium in der Durchführung. Ihre Idee beruht darin, eine Stimmung im bildſamſten Thema auszuſprechen, dieſes aber durch alle Wechſel und Kämpfe des melodiſchen und harmoniſchen Gegenſatzes und der Parallele ſiegreich hindurchzuführen, daß uns ſein Grundgedanke zuletzt als nach allen Seiten bewährt und entwickelt, als muſikaliſch bewieſen feſtſteht. Kraft dieſer Dialektik der thematiſchen Durchführung iſt die Sonatenform, trotz allem Reichthum und aller Freiheit, welche ſie vor dem rein contrapunktiſchen Satze voraus hat, die zumeiſt philoſophiſche Form: der Sieg der muſikaliſchen Logik wird in ihr zum freien Spiel und zum Genuß. Darum iſt ſie aber auch unklaren Köpfen und allen Jenen, die bloß träumen und gaukeln wollen, ſo verdrießlich; den denkenden Kunſtfreund aber erquickt ſie. Man begreift nun auch, wie die Sonate den Schulmeiſter keineswegs ganz ausſchließt; ja ſie fordert ihn; nur ſoll man ihn nicht als ſolchen merken, der Schulmeiſter ſoll ein Künſtler ſeyn.

Clementi aber war viel zu ſehr ein von dem glücklichen Schönheitsſinne ſeiner Heimath getragener

Italiener, als daß er jemals mit todter Gelahrtheit hätte prunken können. Die geiſtvolle, durchdachte Grazie war ſein köſtlichſter Beſitz. Er barg den Schulmeiſter zwar in ſich, aber in der Anmuth ſeines Geſanges überwand er ihn. Bei fortgeſetztem Studium entdeckt man hundert verhüllte contrapunktiſche Feinheiten in ſeinen Werken, und freut ſich, wie liebenswürdig der Mann ſeine eigene Weisheit zu verbergen wußte. Darum gewinnen dieſe Sonaten und erſcheinen inhaltreicher und lieblicher bei andauernder Bekanntſchaft. Clementi hat unendlich mehr an ſeinen Sonaten gefeilt, ausgeziert und zugeſpitzt als Haydn; er erregte ſeiner Zeit Aufſehen durch die Sorgfalt, womit er jede kleine Schattirung des Vortrags unter ſeinen Noten bezeichnete, während Haydn oft kaum ein Forte oder Piano ſchrieb; Clementi bedurfte in der That dieſer Feinheiten, Haydn nicht. Clementi wirkt überhaupt nur allmählich; man muß ihn mit ſeinen Fingern angreifen, mit ſeinem Ohre hören; er gibt keine überwältigende Schöpfung. Dennoch iſt er kein Mann der „zierlichen“ Manier, und als ſein Eigenſtes galten ſtets ſeine hochpathetiſchen, feurigen und

doch ſo fleißig ausgefeilten Adagios. In alle dem unterſcheiden ſich dann ſeine Sonaten ganz beſtimmt von den Haydn'ſchen und Mozart'ſchen, welche durch die unmittelbare Naturfriſche der Empfindung ſofort zünden, und von den Beethoven'ſchen, bei denen uns die Macht der aus jeder Note ſprühenden gewaltigen Perſönlichkeit gefangen nimmt, noch ehe wir Beſinnung gewinnen, das Einzelne zu zergliedern und auszukoſten. Hiermit iſt zugleich der Abſtand zwiſchen dieſen drei Heroen und Clementi ausgeſprochen: es iſt der Abſtand zwiſchen Genie und Talent.

Clementi's kunſtgeſchichtliche Größe wurzelt übrigens anerkanntermaßen gerade darin, daß er im Verein mit jenen großen Meiſtern die Sonate frei machen half von der engen Scholaſtik der Bach'ſchen und altitalieniſchen Schule und mitſtritt für das Recht der klaſſiſchen Sonate: die ganze Fülle der harmoniſchen, rhythmiſchen und melodiſchen Kunſtmittel zur wärmſten und heiterſten Belebung der Dialektik des Sonatenſatzes zu benützen. Dies hätte ein reiner Schulmeiſter niemals gethan; ein ſolcher tritt überhaupt nicht als ſchöpferiſcher Reformator

auf, ſondern iſt allezeit ſtabil und reactionär, höchſtens ein kritiſcher Reiniger.

Ein weit bedenklicheres Vorurtheil als des Schulmeiſters konnte Clementi dadurch gegen ſeine Sonaten erwecken, daß er Virtuoſe von Profeſſion war, und daß ſeine äußere Geltung als Tonſetzer aus dem Ruhm des Virtuoſen hervorgewachſen iſt. In unſerer Zeit geht bekanntlich leichter ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß Jemand der mit der Virtuoſität anfängt, nachträglich jemals ein ächter ſchöpferiſcher Tondichter würde. Es iſt der Fluch des modernen Virtuoſen, daß er nicht in die Schranke und Vertiefung, ſondern in das Uebermaß und Außenwerk der Form den Schwerpunkt ſeiner Leiſtungen legen muß, und dieſen Fluch, der zugleich das ganze Kunſtideal verzerrt, wird Keiner wieder los. Auch in der ältern Muſikgeſchichte ſind die bedeutendern Meiſter leicht an den Fingern herzuzählen, die als Virtuoſen von Profeſſion begonnen haben.

Clementi war wirklich ein ſolcher Virtuoſe; ſeine vielen Kunſtreiſen zielten vorwiegend auf die Entfaltung ſeiner Virtuoſität; weit früher war ſein Ruf als Virtuoſe denn als Componiſt begründet,

und lange ſuchte man die Spitze ſeines hiſtoriſchen Wirkens darin, daß er eine neue Epoche des Klavierſpiels begründet habe. Auch ſeine berühmten Schüler waren faſt alle vielmehr Schüler des Virtuoſen als des Componiſten Clementi. Sein Schüler Klengel hing ihm, dem Virtuoſen, ſo aufopfernd ergeben an, daß er eine zeitlang auf die Reiſen mitging, um die Sonaten ganz im Sinn des Meiſters unter deſſen Augen und für denſelben vorzutragen, wobei er ſich ſo tief in deſſen Geiſt und Handgriffe einlebte, daß Clementi zuletzt behauptete: Klengel ſpiele manchmal den Clementi beſſer als er ſelber. Aehnlich war die Schülerſchaft des Virtuoſen John Field zugleich ein perſönlicher Freundſchaftsbund. Solche Freunde und Jünger hatte aber der Tonſetzer Clementi nicht. Kurz, unſer Meiſter theilte ſich ſo gründlich wie nur Einer in die widerſtrebende Doppelnatur eines Virtuoſen und Componiſten. Er lief ſogar anfangs ernſtliche Gefahr den in ihm ſchlummernden Tondichter durch den Virtuoſen zu verderben. Mozart's harter Ausſpruch bei ſeinem Wettkampf mit Clementi (1781), daß ſein Gegner „ein bloßer Mechanikus“ ſey, war ein berechtigter; er

traf mahnend den Virtuoſen Clementi, nicht den Componiſten.

Dieſer ward gerettet und behütet vor dem Fluch des Virtuoſen — durch die Sonate. Er ward der Meiſter der Sonate, aber auch nur durch den Segen der Sonate konnte er überhaupt ein großer ſchöpferiſcher Meiſter werden. Die überlieferte ſtrenge Architektonik dieſer Kunſtform zügelte ihn. Hätte er überwiegend freie Virtuoſenſtücke, Phantaſien und Tongemälde geſetzt, er wäre im Fett ſeiner Virtuoſität erſtickt wie andere. Die keuſche Form der ältern Sonate aber zwang ihn, ſeine Luſt am Formenſpiel vielmehr zu vertiefen als zu veräußerlichen, und ſo wurden dieſe Sonaten zwar figurengeſchmückter und contrapunktiſch kunſtreicher als die Haydn'ſchen und Mozart'ſchen, aber ſie blieben doch ächte Sonaten eines geiſtvollen, nicht eines ausſchweifenden Virtuoſen, der uns wohl manchmal gern eine feine Andeutung gibt wie keck er mit den Formen umzuſpringen wiſſe, aber niemals das bloße Auskramen techniſcher Fertigkeit zum Zweck einer einzigen Sonate gemacht hat.

So konnte es geſchehen in der klaſſiſchen Zeit,

wo das Vorbild unsterblicher Meister seine Weihe ausgoß auch über die Talente zweiten Rangs, ja selbst über die göttlichen Philister und über die bloßen Nachahmer und Handlanger. Ich glaube, es ist überhaupt ein ausschließendes Wahrzeichen der klassischen Periode in jeder Kunst, daß in dieser kurzen Frist des reinsten Kunstideals selbst die Virtuosen maßvoll bleiben.

Als Clementi zu altern begann, und darum naturgemäß breiter und reflektirter wurde, schrieb er dennoch keine Virtuosensonaten, sondern suchte seine Klavierwerke vielmehr nach Beethoven'scher Weise in der Richtung des Symphonie- und Quartettstyls zu erweitern. Darum blieben seine Werke aber auch frisch bis auf unsere Tage, und wir zählen ihn zu den Klassikern, während Virtuosenwerke niemals ihre unmittelbare Gegenwart überdauern.

Wie Clementi's ganzes Leben ein planvolles und gesammeltes gewesen, so sollte es auch mit großen Aufgaben abschließen, in denen sich seine ganze bisherige Thätigkeit noch einmal in rechter Fülle zusammenfaßte. Der Lehrer, der zugleich Künstler gewesen, gab uns als seine letzte bedeutende

That den Gradus ad Parnassum; der Virtuose, der zugleich schöpferischer Meister, die glänzenden drei großen Sonaten, als fünfzigstes Werk; der „Meister der Sonate“ schlechtweg aber erlebte die unter den Musikern so seltene Gunst, seine Klavierwerke als Gesammtausgabe (bei Breitkopf und Härtel) erscheinen zu sehen. Er trug sich außerdem mit dem Gedanken, in sechs großen Symphonien sein eigentliches Schlußwerk zu schreiben. Die Sonate hatte ihn zu der Erkenntniß geführt, daß in der Symphonie die edelste Frucht aller instrumentalen Kunst reife; darum wollte er in jenen sechs Symphonien zu guter Letzt noch die ganze Fülle seiner Kunst und seines Talentes sammeln. Allein er sollte der „Meister der Sonate“ bleiben, groß in eben dieser Beschränkung. Von den sechs Symphonien sind, wie es scheint, nur drei vollendet und mit Ehren hier und da aufgeführt worden; doch sie vermochten nicht durchzuschlagen. Die Sonaten allein blieben stehen.

Clementi's Stellung im Kreise der großen Sonatencomponisten läßt sich nach all dem Vorgesagten in wenigen Worten zusammenfassen. Er ist der

Mann der geiſtvollen Grazie, der ſinnigen Reflexion, der feinen, fleißigen, durchſichtigen Arbeit, deutſchen Kunſtzielen nachſtrebend, ohne gelegentlich italieniſche Mittel zu verſchmähen, ein Gelehrter der in liebenswürdiger Weiſe ſein Licht verhüllt damit es um ſo freundlicher leuchte, ein Virtuoſe deſſen größte Virtuoſität darin ruht, daß er nicht alles will was er kann. Er ſchrieb die zierlichſten, dialektiſch feinſten und ſonatenhafteſten Sonaten mit dem Geiſt eines großen Talents, nicht mit der Naturgewalt des großen Genies jener drei andern Meiſter, welche im Verein mit ihm die deutſche Sonate zu ſo hoher und vielſeitiger Vollendung führten.

Die Zeitgenoſſen erſchöpften die Würdigung Clementi's als eines Klavierſpielers, die unmittelbar Nachlebenden als eines Klavierlehrers; unſerm Geſchlecht ſteht der Meiſter in ſeiner hiſtoriſchen Objectivität und mehr als Jenen im Geſammtbild ſeines Wirkens gegenüber, darum iſt es an uns, ihn als Klaviercomponiſten, als den „Meiſter der Sonate“ gründlicher zu würdigen und fröhlich zu genießen. Dann wird er uns auch in höherem und neuem Sinn ein Schulautor werden, nämlich nicht für den

Fingersatz, sondern für jene ästhetisch musikalische Erziehung, deren die ausgewachsenen Künstler und Kunstfreunde weit dringender bedürfen als die Jünger, welche mit Clementi's Uebungssonaten und dem Gradus ad Parnassum unter dem Arm zur Schule gehen.

II.

K. M. von Weber als Klaviercomponiſt.

Der Künſtler ſchreibt ſeine Lebensgeſchichte ſelber in ſeinen Kunſtwerken, freilich nicht jenes curriculum vitae, welches man im Miniſterium zu den Perſonalakten legt, ſondern die Geſchichte ſeines inneren Lebens. Aber auch Monographien zur Zeitgeſchichte malt der Maler und ſetzt der Muſiker in Noten. Und dieſe Geheimſchrift der Kunſt zu leſen iſt für den Kulturforſcher eben ſo wichtig wie die Entzifferung diplomatiſcher Zeichenſchriften des Archivs für den politiſchen Geſchichtſchreiber.

Ja bei fruchtbaren und epochemachenden Meiſtern bedarf es nicht einmal ihrer geſammten Werke; ſchon einzelne Gruppen derſelben zeichnen oft für ſich allein ein reiches Charakterbild der Geſittung ihrer Zeit. Und ſelbſt Werke, die dem Tag ange-

hören, Modeſtücke, manierirte Gebilde aus Perioden des Verfalls und des Uebergangs ſind oft als helle Spiegel der Vergangenheit eben ſo unſchätzbare Urkunden, wie die Meiſterſtücke der reinſten klaſſiſchen Genien.

Ich ſchlage die zwei Bände der unlängſt erſchienenen erſten Geſammtausgabe von Weber's Klavierwerken (Wolfenbüttel bei Holle) vor dem Leſer auf, um ihm ein nicht blos muſikaliſches Sittenbild aus den Noten zu entziffern. Es ſind Tonwerke, die man über den Opern Weber's faſt vergeſſen hat; aber obgleich künſtleriſch weit unbedeutender als jene, malen ſie doch — oder gerade darum? — den modernen Geiſt in unſerer Kunſt in weit grellerem Bilde.

Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sonaten muß man alle kennen, Clementi's Sonaten ſoll man mit Auswahl ſtudiren, von Weber's Klavierwerken mag man einzelne ſpielen. Weber hat Epoche gemacht in der inſtrumentalen Technik, aber nicht in der inſtrumentalen Kunſt; er hat auf dem Klavier experimentirt wie kein anderer und iſt ſchon darum kein Klaſſiker des Klaviers; denn nicht wer blos

ſucht, ſondern wer auch feſtſteht, abſchließt und vollendet, iſt überhaupt ein Klaſſiker. Darum iſt das Vorurtheil, als müſſe Einer erſt ſterben, um ein rechtſchaffener Klaſſiker zu werden, nicht ſo ganz ſinnlos; erſt wenn unſer Leben beſchloſſen iſt, erkennt die Welt, ob auch unſer Wirken ein in ſich beſchloſſenes, ein klaſſiſches geweſen. Weber der Klaviercomponiſt wird aber niemals todt genug ſeyn, um ein Klaſſiker zu werden; es gährt und braust in ſeinen Klavierſätzen wie in jungem Wein, und dieſer Wein, der ſich in der glühenden Seele des Meiſters nicht vergohren hat, wird ſich auch auf dem Lager nicht vergähren. Junger Wein iſt nicht klaſſiſch; wo man ihn mäßig ſchlürft, begeiſtert er, wo man aber volle Züge nimmt, da treibt er uns den Geiſt aus. Weber kann man nicht alle Tage ſpielen, nicht einen ganzen Band ſeiner Klavierſätze in einem Zuge; dagegen geſchah es wohl, daß wir Haydn'ſche Quartette in Einem Zuge und immer neuer Begeiſterung die ganze Nacht hindurch geigten, bis uns früh die Morgenſonne von den Pulten trieb. Denn man kann ſich ſehr lange anregen laſſen, aber nur ſehr kurz aufregen. So erging es

auch im Laufe der Zeit mit Weber's Instrumentalwerken: sie kamen und gingen, als Zug- und Strichvögel des Concertzettels, während seine Opern durch alle Wechsel des Geschmackes Stand hielten.

Aber wäre auch Weber kein Klassiker des Instrumentalsatzes, so ist er doch hier wie überall ein Mann der glänzendsten und eigensten Charakteristik, und in seinen Klavierwerken wirkt er eben so entschieden und bewußt als Charakterzeichner, wie er selber absichtslos in ihnen als Charakterbild erscheint.

Geschrieben wurden Weber's Klavierstücke im ersten und zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, gespielt wohl allgemeiner im dritten und vierten, ihre glänzendste Concertwirkung sollen sie durch Franz Liszt im fünften gewonnen haben, und die erste Gesammtausgabe erschien im sechsten Jahrzehnt. Denn Kunstwerke müssen nicht bloß im Geiste des Autors ausreifen, sondern auch im Geiste des Publikums. Darum ist es ganz natürlich, daß die meisten großen Meister erst nach ihrem Tode allgemein anerkannt werden; wer schon im Leben gleich nach vollen Würden geschätzt wird, der

wird nach dem Tode in der Regel mit Recht vergessen.

Es ist die Maienzeit der romantischen Schule, die in Weber's Klavierwerken keck und lustig aufblüht. Schon die Gattungen der Tonstücke verkünden den Bruch mit dem alten Klassicismus. Die Sonate herrscht nicht mehr in diesen Notenheften; die ächte Kammersonate kommt gar nicht vor, sie ist der Concertsonate gewichen. In den drei letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts und den ersten des neunzehnten war das Publikum dergestalt mit Werken der stets gleichgebauten Sonatenform, mit Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien überschüttet worden, daß heute noch manche Kenner meinen, wir thäten klug, gar keine neuen Instrumentalwerke mehr zu setzen, sondern eine Pause zu machen und zu verschnaufen, damit wir vorerst einmal die ungemessenen Schätze der klassischen Periode vollauf übersehen, ruhig genießen und würdigen könnten. Allein wer nicht frisch bleibt im Schaffen, der vertrocknet auch im Genießen. Gewiß ist aber, daß in jener merkwürdigen Zeit des Guten mehr gegeben wurde, als das

Publikum augenblicklich aufnehmen konnte. Es kam eine Uebersättigung, und Viele meinten zuletzt, langweiligeres als eine Sonate könne man nur noch spielen, wenn man zwei Sonaten spiele.

Kein Wunder, daß die aufstrebende frische Jugend nach neuen Formen rang. Der ganze Katalog der Weber'schen Instrumentalwerke ist eine Urkunde dieses Ringens und Suchens. Wir finden da Tänze, Romanzen, Potpourris, Capriccios und gar einen Momento capriccioso, Serenaden, Fantasien, Rondos, vereinzelte „Piecen," denen nur die modernen Ueberschriften fehlen, um sie zu sogenannten „Charakterstücken," Liedern ohne Worte u. dgl. zu stempeln. Als eine Fantasie Weber's erscheint bekanntlich dessen nachgelassenes Werk „les adieux" und bietet schon in der Form zu lehrreichem Vergleiche Anlaß. Bach, Haydn und Beethoven haben gleichfalls die Stimmung des Scheidens in Instrumentalsätzen zu malen versucht. Bei Beethoven wird eine Sonate daraus, die im Jubel des Wiedersehens abschließt, bei Haydn eine Symphonie, die im humoristischen Spiele verklingt. Bach dagegen hat ein Capriccio und Weber eine Fantasie.

doch so fleißig ausgefeilten Adagios. In alle dem unterscheiden sich dann seine Sonaten ganz bestimmt von den Haydn'schen und Mozart'schen, welche durch die unmittelbare Naturfrische der Empfindung sofort zünden, und von den Beethoven'schen, bei denen uns die Macht der aus jeder Note sprühenden gewaltigen Persönlichkeit gefangen nimmt, noch ehe wir Besinnung gewinnen, das Einzelne zu zergliedern und auszukosten. Hiermit ist zugleich der Abstand zwischen diesen drei Heroen und Clementi ausgesprochen: es ist der Abstand zwischen Genie und Talent.

Clementi's kunstgeschichtliche Größe wurzelt übrigens anerkanntermaßen gerade darin, daß er im Verein mit jenen großen Meistern die Sonate frei machen half von der engen Scholastik der Bach'schen und altitalienischen Schule und mitstritt für das Recht der klassischen Sonate: die ganze Fülle der harmonischen, rhythmischen und melodischen Kunstmittel zur wärmsten und heitersten Belebung der Dialektik des Sonatensatzes zu benützen. Dies hätte ein reiner Schulmeister niemals gethan; ein solcher tritt überhaupt nicht als schöpferischer Reformator

auf, sondern ist allezeit stabil und reactionär, höchstens ein kritischer Reiniger.

Ein weit bedenklicheres Vorurtheil als des Schulmeisters konnte Clementi dadurch gegen seine Sonaten erwecken, daß er Virtuose von Profession war, und daß seine äußere Geltung als Tonsetzer aus dem Ruhm des Virtuosen hervorgewachsen ist. In unserer Zeit geht bekanntlich leichter ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß Jemand der mit der Virtuosität anfängt, nachträglich jemals ein ächter schöpferischer Tondichter würde. Es ist der Fluch des modernen Virtuosen, daß er nicht in die Schranke und Vertiefung, sondern in das Uebermaß und Außenwerk der Form den Schwerpunkt seiner Leistungen legen muß, und diesen Fluch, der zugleich das ganze Kunstideal verzerrt, wird Keiner wieder los. Auch in der ältern Musikgeschichte sind die bedeutenderu Meister leicht an den Fingern herzuzählen, die als Virtuosen von Profession begonnen haben.

Clementi war wirklich ein solcher Virtuose; seine vielen Kunstreisen zielten vorwiegend auf die Entfaltung seiner Virtuosität; weit früher war sein Ruf als Virtuose denn als Componist begründet,

und lange ſuchte man die Spitze ſeines hiſtoriſchen Wirkens darin, daß er eine neue Epoche des Klavierſpiels begründet habe. Auch ſeine berühmten Schüler waren faſt alle vielmehr Schüler des Virtuoſen als des Componiſten Clementi. Sein Schüler Klengel hing ihm, dem Virtuoſen, ſo aufopfernd ergeben an, daß er eine zeitlang auf die Reiſen mitging, um die Sonaten ganz im Sinn des Meiſters unter deſſen Augen und für denſelben vorzutragen, wobei er ſich ſo tief in deſſen Geiſt und Handgriffe einlebte, daß Clementi zuletzt behauptete: Klengel ſpiele manchmal den Clementi beſſer als er ſelber. Aehnlich war die Schülerſchaft des Virtuoſen John Field zugleich ein perſönlicher Freundſchaftsbund. Solche Freunde und Jünger hatte aber der Tonſetzer Clementi nicht. Kurz, unſer Meiſter theilte ſich ſo gründlich wie nur Einer in die widerſtrebende Doppelnatur eines Virtuoſen und Componiſten. Er lief ſogar anfangs ernſtliche Gefahr den in ihm ſchlummernden Tondichter durch den Virtuoſen zu verderben. Mozart's harter Ausſpruch bei ſeinem Wettkampf mit Clementi (1781), daß ſein Gegner „ein bloßer Mechanikus“ ſey, war ein berechtigter; er

traf mahnend den Virtuoſen Clementi, nicht den Componiſten.

Dieſer ward gerettet und behütet vor dem Fluch des Virtuoſen — durch die Sonate. Er ward der Meiſter der Sonate, aber auch nur durch den Segen der Sonate konnte er überhaupt ein großer ſchöpferiſcher Meiſter werden. Die überlieferte ſtrenge Architektonik dieſer Kunſtform zügelte ihn. Hätte er überwiegend freie Virtuoſenſtücke, Phantaſien und Tongemälde geſetzt, er wäre im Fett ſeiner Virtuoſität erſtickt wie andere. Die keuſche Form der ältern Sonate aber zwang ihn, ſeine Luſt am Formenſpiel vielmehr zu vertiefen als zu veräußerlichen, und ſo wurden dieſe Sonaten zwar figurengeſchmückter und contrapunktiſch kunſtreicher als die Haydn'ſchen und Mozart'ſchen, aber ſie blieben doch ächte Sonaten eines geiſtvollen, nicht eines ausſchweifenden Virtuoſen, der uns wohl manchmal gern eine feine Andeutung gibt wie keck er mit den Formen umzuſpringen wiſſe, aber niemals das bloße Auskramen techniſcher Fertigkeit zum Zweck einer einzigen Sonate gemacht hat.

So konnte es geſchehen in der klaſſiſchen Zeit,

wo das Vorbild unsterblicher Meister seine Weihe ausgoß auch über die Talente zweiten Rangs, ja selbst über die göttlichen Philister und über die bloßen Nachahmer und Handlanger. Ich glaube, es ist überhaupt ein ausschließendes Wahrzeichen der klassischen Periode in jeder Kunst, daß in dieser kurzen Frist des reinsten Kunstideals selbst die Virtuosen maßvoll bleiben.

Als Clementi zu altern begann, und darum naturgemäß breiter und reflektirter wurde, schrieb er dennoch keine Virtuosensonaten, sondern suchte seine Klavierwerke vielmehr nach Beethoven'scher Weise in der Richtung des Symphonie- und Quartettstyls zu erweitern. Darum blieben seine Werke aber auch frisch bis auf unsere Tage, und wir zählen ihn zu den Klassikern, während Virtuosenwerke niemals ihre unmittelbare Gegenwart überdauern.

Wie Clementi's ganzes Leben ein planvolles und gesammeltes gewesen, so sollte es auch mit großen Aufgaben abschließen, in denen sich seine ganze bisherige Thätigkeit noch einmal in rechter Fülle zusammenfaßte. Der Lehrer, der zugleich Künstler gewesen, gab uns als seine letzte bedeutende

That den Gradus ad Parnassum; der Virtuose, der zugleich ſchöpferiſcher Meiſter, die glänzenden drei großen Sonaten, als fünfzigſtes Werk; der „Meiſter der Sonate“ ſchlechtweg aber erlebte die unter den Muſikern ſo ſeltene Gunſt, ſeine Klavierwerke als Geſammtausgabe (bei Breitkopf und Härtel) erſcheinen zu ſehen. Er trug ſich außerdem mit dem Gedanken, in ſechs großen Symphonien ſein eigentliches Schlußwerk zu ſchreiben. Die Sonate hatte ihn zu der Erkenntniß geführt, daß in der Symphonie die edelſte Frucht aller inſtrumentalen Kunſt reife; darum wollte er in jenen ſechs Symphonien zu guter Letzt noch die ganze Fülle ſeiner Kunſt und ſeines Talentes ſammeln. Allein er ſollte der „Meiſter der Sonate“ bleiben, groß in eben dieſer Beſchränkung. Von den ſechs Symphonien ſind, wie es ſcheint, nur drei vollendet und mit Ehren hier und da aufgeführt worden; doch ſie vermochten nicht durchzuſchlagen. Die Sonaten allein blieben ſtehen.

Clementi's Stellung im Kreiſe der großen Sonatencomponiſten läßt ſich nach all dem Vorgeſagten in wenigen Worten zuſammenfaſſen. Er iſt der

Mann der geiſtvollen Grazie, der ſinnigen Reflexion, der feinen, fleißigen, durchſichtigen Arbeit, deutſchen Kunſtzielen nachſtrebend, ohne gelegentlich italieniſche Mittel zu verſchmähen, ein Gelehrter der in liebenswürdiger Weiſe ſein Licht verhüllt damit es um ſo freundlicher leuchte, ein Virtuoſe deſſen größte Virtuoſität darin ruht, daß er nicht alles will was er kann. Er ſchrieb die zierlichſten, dialektiſch feinſten und ſonatenhafteſten Sonaten mit dem Geiſt eines großen Talents, nicht mit der Naturgewalt des großen Genies jener drei andern Meiſter, welche im Verein mit ihm die deutſche Sonate zu ſo hoher und vielſeitiger Vollendung führten.

Die Zeitgenoſſen erſchöpften die Würdigung Clementi's als eines Klavierſpielers, die unmittelbar Nachlebenden als eines Klavierlehrers; unſerm Geſchlecht ſteht der Meiſter in ſeiner hiſtoriſchen Objectivität und mehr als Jenen im Geſammtbild ſeines Wirkens gegenüber, darum iſt es an uns, ihn als Klaviercomponiſten, als den „Meiſter der Sonate" gründlicher zu würdigen und fröhlich zu genießen. Dann wird er uns auch in höherem und neuem Sinn ein Schulautor werden, nämlich nicht für den

Fingerſatz, ſondern für jene äſthetiſch muſikaliſche Erziehung, deren die ausgewachſenen Künſtler und Kunſtfreunde weit dringender bedürfen als die Jünger, welche mit Clementi's Uebungsſonaten und dem Gradus ad Parnaſſum unter dem Arm zur Schule gehen.

II.

K. M. von Weber als Klaviercomponiſt.

Der Künſtler ſchreibt ſeine Lebensgeſchichte ſelber in ſeinen Kunſtwerken, freilich nicht jenes curriculum vitae, welches man im Miniſterium zu den Perſonalakten legt, ſondern die Geſchichte ſeines inneren Lebens. Aber auch Monographien zur Zeitgeſchichte malt der Maler und ſetzt der Muſiker in Noten. Und dieſe Geheimſchrift der Kunſt zu leſen iſt für den Kulturforſcher eben ſo wichtig wie die Entzifferung diplomatiſcher Zeichenſchriften des Archivs für den politiſchen Geſchichtſchreiber.

Ja bei fruchtbaren und epochemachenden Meiſtern bedarf es nicht einmal ihrer geſammten Werke; ſchon einzelne Gruppen derſelben zeichnen oft für ſich allein ein reiches Charakterbild der Geſittung ihrer Zeit. Und ſelbſt Werke, die dem Tag ange-

hören, Modeſtücke, manierirte Gebilde aus Perioden des Verfalls und des Uebergangs ſind oft als helle Spiegel der Vergangenheit eben ſo unſchätzbare Urkunden, wie die Meiſterſtücke der reinſten klaſſiſchen Genien.

Ich ſchlage die zwei Bände der unlängſt erſchienenen erſten Geſammtausgabe von Weber's Klavierwerken (Wolfenbüttel bei Holle) vor dem Leſer auf, um ihm ein nicht blos muſikaliſches Sittenbild aus den Noten zu entziffern. Es ſind Tonwerke, die man über den Opern Weber's faſt vergeſſen hat; aber obgleich künſtleriſch weit unbedeutender als jene, malen ſie doch — oder gerade darum? — den modernen Geiſt in unſerer Kunſt in weit grellerem Bilde.

Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sonaten muß man alle kennen, Clementi's Sonaten ſoll man mit Auswahl ſtudiren, von Weber's Klavierwerken mag man einzelne ſpielen. Weber hat Epoche gemacht in der inſtrumentalen Technik, aber nicht in der inſtrumentalen Kunſt; er hat auf dem Klavier experimentirt wie kein anderer und iſt ſchon darum kein Klaſſiker des Klaviers; denn nicht wer blos

ſucht, ſondern wer auch feſtſteht, abſchließt und vollendet, iſt überhaupt ein Klaſſiker. Darum iſt das Vorurtheil, als müſſe Einer erſt ſterben, um ein rechtſchaffener Klaſſiker zu werden, nicht ſo ganz ſinnlos; erſt wenn unſer Leben beſchloſſen iſt, erkennt die Welt, ob auch unſer Wirken ein in ſich beſchloſſenes, ein klaſſiſches geweſen. Weber der Klaviercomponiſt wird aber niemals todt genug ſeyn, um ein Klaſſiker zu werden; es gährt und braust in ſeinen Klavierſätzen wie in jungem Wein, und dieſer Wein, der ſich in der glühenden Seele des Meiſters nicht vergohren hat, wird ſich auch auf dem Lager nicht vergähren. Junger Wein iſt nicht klaſſiſch; wo man ihn mäßig ſchlürft, begeiſtert er, wo man aber volle Züge nimmt, da treibt er uns den Geiſt aus. Weber kann man nicht alle Tage ſpielen, nicht einen ganzen Band ſeiner Klavierſätze in einem Zuge; dagegen geſchah es wohl, daß wir Haydn'ſche Quartette in Einem Zuge und immer neuer Begeiſterung die ganze Nacht hindurch geigten, bis uns früh die Morgenſonne von den Pulten trieb. Denn man kann ſich ſehr lange anregen laſſen, aber nur ſehr kurz aufregen. So erging es

auch im Laufe der Zeit mit Weber's Inſtrumentalwerken: ſie kamen und gingen, als Zug- und Strichvögel des Concertzettels, während ſeine Opern durch alle Wechſel des Geſchmackes Stand hielten.

Aber wäre auch Weber kein Klaſſiker des Inſtrumentalſatzes, ſo iſt er doch hier wie überall ein Mann der glänzendſten und eigenſten Charakteriſtik, und in ſeinen Klavierwerken wirkt er eben ſo entſchieden und bewußt als Charakterzeichner, wie er ſelber abſichtslos in ihnen als Charakterbild erſcheint.

Geſchrieben wurden Weber's Klavierſtücke im erſten und zweiten Jahrzehnt unſeres Jahrhunderts, geſpielt wohl allgemeiner im dritten und vierten, ihre glänzendſte Concertwirkung ſollen ſie durch Franz Liszt im fünften gewonnen haben, und die erſte Geſammtausgabe erſchien im ſechsten Jahrzehnt. Denn Kunſtwerke müſſen nicht bloß im Geiſte des Autors ausreifen, ſondern auch im Geiſte des Publikums. Darum iſt es ganz natürlich, daß die meiſten großen Meiſter erſt nach ihrem Tode allgemein anerkannt werden; wer ſchon im Leben gleich nach vollen Würden geſchätzt wird, der

wird nach dem Tode in der Regel mit Recht vergessen.

Es ist die Maienzeit der romantischen Schule, die in Weber's Klavierwerken keck und lustig aufblüht. Schon die Gattungen der Tonstücke verkünden den Bruch mit dem alten Klassicismus. Die Sonate herrscht nicht mehr in diesen Notenheften; die ächte Kammersonate kommt gar nicht vor, sie ist der Concertsonate gewichen. In den drei letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts und den ersten des neunzehnten war das Publikum dergestalt mit Werken der stets gleichgebauten Sonatenform, mit Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien überschüttet worden, daß heute noch manche Kenner meinen, wir thäten klug, gar keine neuen Instrumentalwerke mehr zu setzen, sondern eine Pause zu machen und zu verschnaufen, damit wir vorerst einmal die ungemessenen Schätze der klassischen Periode vollauf übersehen, ruhig genießen und würdigen könnten. Allein wer nicht frisch bleibt im Schaffen, der vertrocknet auch im Genießen. Gewiß ist aber, daß in jener merkwürdigen Zeit des Guten mehr gegeben wurde, als das

Publikum augenblicklich aufnehmen konnte. Es kam eine Uebersättigung, und Viele meinten zuletzt, langweiligeres als eine Sonate könne man nur noch spielen, wenn man zwei Sonaten spiele.

Kein Wunder, daß die aufstrebende frische Jugend nach neuen Formen rang. Der ganze Katalog der Weber'schen Instrumentalwerke ist eine Urkunde dieses Ringens und Suchens. Wir finden da Tänze, Romanzen, Potpourris, Capriccios und gar einen Momento capriccioso, Serenaden, Fantasien, Rondos, vereinzelte „Piecen," denen nur die modernen Ueberschriften fehlen, um sie zu sogenannten „Charakterstücken," Liedern ohne Worte u. dgl. zu stempeln. Als eine Fantasie Weber's erscheint bekanntlich dessen nachgelassenes Werk „les adieux" und bietet schon in der Form zu lehrreichem Vergleiche Anlaß. Bach, Haydn und Beethoven haben gleichfalls die Stimmung des Scheidens in Instrumentalsätzen zu malen versucht. Bei Beethoven wird eine Sonate daraus, die im Jubel des Wiedersehens abschließt, bei Haydn eine Symphonie, die im humoristischen Spiele verklingt. Bach dagegen hat ein Capriccio und Weber eine Fantasie.

Die nachklassische Zeit reicht also hier der vorklassischen in der freieren Form die Hand. Allein Weber hat nur ein allgemeines dramatisches Stimmungsbild entworfen, Bach eine symbolisirende Programmmusik: Weber modulirt eine Scene, Bach contrapunktirt ein Tongemälde. Aber Weber stand doch noch so nahe der klassischen Periode, die überall Grenzen, Mittel und Aufgabe der Kunst auf's strengste abgewogen, daß er gleich Haydn und Beethoven nur die allgemeinste Stimmung instrumental rein und voll ausdrücken zu können glaubte, während Bach, zu dessen Zeit allegorisirende Zopfcomponisten den abenteuerlichsten Unfug mit instrumentaler Begriffs- und Gedankenmalerei trieben, noch eine „Vorstellung der unterschiedenen Casuum, die dem Abreisenden in der Fremde könnten vorfallen," in einem vierstimmigen Fugato versinnbilden will. Wir bewundern dann die Kunst seines Tongebildes und lächeln über die Zumuthung ihres angeblichen Gedankeninhaltes. Wenn aber unsere Zeit, die inzwischen Mosem und die Propheten gehabt, neuerdings in gleichen Mißverstand über die Grenzen der Kunstmittel zurückfällt, dann ist

wahrlich nicht mehr ein Lächeln gerecht, ſondern die Entrüſtung.

Die Sonate alſo bildet keineswegs den bewegenden Mittelpunkt von Weber's Klavierwerken. Allein auch keine andere Form beſtimmt und herrſcht bei ihm; ſo viel er für das Klavier geſetzt, gibt er doch nur eine Reihe vereinzelter Verſuche. Nur Ein geheimes Band verknüpft dieſelben: das Ringen nach Neuheit und dramatiſcher Kraft des Ausdruckes und der Kunſtmittel. Alles Componiren war bei Weber eine Vorſchule zur Oper. Ihm war es ein Dogma, daß jeder Tondichter, auch der Inſtrumentalmeiſter, von der Geſangcompoſition ausgehen müſſe, „als der Mutter des dramatiſchen Lebens in aller Muſik.“ Er näherte ſich der Oper auf den weiteſten Umwegen; allein er ahnte von Anbeginn ſein Ziel. Obgleich er als geborener Dramatiker ſchon in den Klavierſtücken ſeines Knabenalters den Zug zum Pathos des Opernſtyles verräth und ſchon Operetten ſchrieb zu einer Zeit, wo gewöhnliche Menſchen noch den Cornelius Nepos überſetzen, ſo gehört doch die große Maſſe ſeiner Tonſätze bis zum dreißigſten Lebensjahre (1816) der Inſtrumentalmuſik

an; erſt in dieſer Zeit beginnen die Geſangwerke zu überwiegen, und erſt in den letzten ſechs Lebensjahren widmet ſich Weber faſt ausſchließlich ſeinem eigenſten Berufe, der Oper. Schrittweiſe mußte er ſich den Weg zur Bühne erkämpfen; in der napoleoniſchen Zeit ein Virtuos und Meiſter der Concertmuſik, in den volksbewegten Tagen der Befreiungskriege ein Sänger des volksthümlich deutſchen Liedes, fand er durch dieſes erſt den Weg zur populärſten deutſchen Oper unſeres Jahrhunderts, zum Freiſchütz.

Eine ſolche Laufbahn gibt keine Ruhe zur ächten Sonate, der reinſten, reichſten, aber auch maßvollſten, architektoniſch ſtrengſten Form der Inſtrumentalmuſik. Mit der potenzirten Sonate, der Symphonie und dem Streichquartett wollte es Weber noch viel weniger flecken. Obgleich er in der Ouverture zur Euryanthe und anderswo ſtolze Symphonieſtudien niedergelegt hat, ſo verſuchte er's doch nur vorübergehend und ohne dauernden Erfolg mit der ganzen Symphonie. Noch ferner lag ihm die gemeſſene Plaſtik des Streichquartetts. Er ſchrieb zwar Quartette und Quintette für Klavier und

Klarinette ꝛc., allein der Accent liegt hier mehr auf dem Klavier und der Klarinette als auf dem Quartett. Viele Quartette zu ſchreiben, oder gar lauter Quartette, erſchien Weber ſelbſt bei Andern bedenklich. Er warnte Fesca vor dem ſtäten Quartettſchreiben, weil es zu Miniaturmalerei und ſtehender Manier führe.

Man halte dieſe Dinge nicht für unbedeutend, ſie verkünden eine Revolution in der Kunſtgeſchichte, die Revolution der romantiſchen Schule. In der Litteratur machten es zur ſelben Zeit die Romantiker ebenſo mit ihrem unſtäten Taſten nach neuen Formen, und überhaupt hat Muſik und Poeſie niemals ſo genau gleichen Schritt gehalten als in dieſer Periode.

Weber ſchrieb nur Klavierſonaten für Kinder und Virtuoſen; die ächte Kammerſonate, wie ſie durch Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi klaſſiſch wurde, iſt für Muſiker, Kenner und Leute von gereifter äſthetiſcher Bildung. Dieſer Kammerſonate alten Styles ſetzte man zu Weber's Zeit ausdrücklich die „Große Sonate," das „Große Quartett" ꝛc. gegenüber, wobei man ſich alſo ſchon im

Titel verwahrte gegen die frühere knappe Form. Ich nenne aber Weber's vier große Sonaten, Virtuoſenſonaten, Concertſonaten, weil in ihnen das Inſtrument und ſeine Effekte Idee und Form beherrſcht; Beethoven hat manche techniſch noch ſchwierigere „große Sonate" geſchrieben und doch keine einzige Virtuoſenſonate; denn die kühnſten Effekte des Inſtrumentes ſind bei ihm immer Mittel, nicht Zweck, ſie bleiben dienſtbar der Idee und Form, dem Satze. Hierin wurzelt überhaupt der Unterſchied zwiſchen Kammermuſik und Virtuoſenmuſik.

Die Kammermuſik des achtzehnten Jahrhunderts war aus der fürſtlichen Kammer hervorgegangen, und der Tondichter oft nichts weiter als ein Kammerdiener geweſen, der für den Fürſten und ſeine Kammerherrn Muſik ſetzte. Oder vielmehr er ſetzte Muſik für ſich und ſpielte ſie ſeinem fürſtlichen Gönner, der vielleicht ſelber mitſpielte und ſang und ſelten das Richteramt eines Publikums üben wollte. Der Künſtler ging zwar in der Livree ſeines Herrn, aber der Geſchmack des Herrn ging in der Livree des Künſtlers. Wie tragiſch klingt es uns doch jetzt, wenn die Allgemeine

Musikzeitung vom 20. März 1816 über einen der letzten bedeutenderen Meister des ächten alten Quartettsatzes berichtet: „Der rühmlichst bekannte Componist Franz Krommer hat für Ruhe seiner alten Tage gesorgt. Er ist schon im vorigen Jahre als k. k. Thürhüter seinem Monarchen nach Paris gefolgt und dort von den Meistern des Konservatoriums mit Ehren empfangen worden. Es ist zu erwarten, daß er auch in seinen jetzigen Verhältnissen seine alten Freunde nicht gänzlich vergessen und sie mitunter mit den Früchten seiner heiteren Muse erfreuen werde!“

Mit der äußeren Dienstbarkeit verlor später die Kammermusik ihre innere Freiheit. Zu Weber's Zeit begannen die Kammermusiker für das große Publikum zu setzen und mußten darüber sich selbst aufgeben. Es war zugleich ein Umschwung in der socialen Stellung der Tonsetzer, welcher sich mit dem Bruch der ächten Kammermusik ankündigte, und Weber ist in diesen wie in hundert andern Stücken der entschiedenste Prophet modernen Wesens. Beethoven war gewiß ein trotziger, eigenherrischer, nach Freiheit dürstender Geist. Dennoch durfte er

Gunst und Geld reicher und vornehmer Leute nicht verschmähen, um sich wenigstens die innere Freiheit des Schaffens zu wahren und seine großen, damals nur Wenigen verständlichen Sonaten und Quartette ganz so zu setzen, wie er es wollte. Darum gehören seine Dedicationen der Kunstgeschichte, und man sollte sie bei neuen Ausgaben nicht weglassen. Denn sie reden von der inneren Freiheit, welche der alte Kammermusiker durch ein äußeres Patronat nicht zu theuer erkaufte, und wer sie recht zu lesen weiß, dem erzählen sie, daß anderseits die ächte Kammermusik ersterben mußte, als sie dem Geschmack des großen Haufens dienstbar zu werden begann.

Weber hielt sich viel mehr als Beethoven an die Masse; sein edler, im schönsten Sinne adeliger Geist suchte dieselbe zu sich heraufzuziehen; aber ächte Kammermusik konnte er nun doch nicht mehr schreiben. Als zwei neue Mächte des musikalischen Volkslebens waren Concert und Oper despotisch in den Vordergrund getreten. Das steht selbst in Weber's Sonaten geschrieben. Seine vierhändigen Sonatinen sind überwiegend auf lied- und tanzartige und auf opernhafte Motive gegründet; seine großen

Sonaten zielen auf den Effekt des Virtuoſen im Concert und Salon. Die Kammermuſik mußte eine Weile ſchlafen, und erſt Mendelsſohn verſuchte ſie wiederzuerwecken. Aber weil die ſociale Exiſtenz des Muſikers eine andere geworden, konnte auch er keine Kammermuſik im alten Sinne mehr ſetzen. Er ſchrieb Lieder und Klavierſtücke für das „Haus," Sonaten und Quartette für die vornehme Kammer der Kenner; Schumann und Andere folgten ihm auf dieſem Wege. Zugleich erwachte ein neues Verſtändniß, neue Liebe für die alte Kammermuſik, eine Liebe, die ſeitdem von Jahr zu Jahr mächtig gewachſen iſt und von den Neuromantikern ein Schwindel des Klaſſicismus genannt, gehaßt, gefürchtet und befehdet wird, und dennoch wächst. Darum iſt es jetzt gar ſchwer, gerecht zu ſeyn gegen Weber als Inſtrumentalcomponiſten; denn er ſteht mitten im Streite der Parteien ſchon darum, weil er der erſte größere Meiſter geweſen, der es verſchmähte, eine ächte Sonate zu ſchreiben. Es gibt in dieſem Sinne keine ſchärferen Gegner Weber's als unter den Alten Haydn, den Begründer der klaſſiſchen Kammermuſik und unter den Modernen

Mendelsſohn, den Erneuerer derſelben, und die perſönliche Abneigung Weber's gegen Beethoven, der zur ſelben Zeit die ächte Kammermuſik vollendete und abſchloß, wo Weber ſie mit Macht bei Seite ſchieben half, quoll ſchon darum aus einem tiefblickenden Inſtinkt.

Weber war nicht blos Muſiker, er war zugleich Aeſthetiker, Kritiker, Schriftſteller, er war Künſtler im weiteren modernen Sinne. Auch hier iſt er ein neuer Mann. Das achtzehnte Jahrhundert beſaß zwar auch manchen ſchreibenden Muſiker und manchen muſicirenden Schriftſteller, allein keinen ſchöpferiſchen und epochemachenden Tondichter, der gleich Weber ſein eigener Scholiaſt geweſen und mit der kritiſchen Feder die Bahnen vor- und nachgezeichnet hätte, auf welchen ſein Geſang vordrang. Die Rolle des bewußten Agitators war Weber angeboren und anerzogen. Schon als Knabe dürſtete er nach Neuem. Als er im fünfzehnten Lebensjahre die Oper „Peter Schmoll“ componirte, hatte ihn ein Zeitungsartikel angeregt, in dem Werke zugleich

den Versuch einer ganz neuen Art von Instrumentation auszuarbeiten. Frühreife Musiker hatte es auch vordem genug gegeben, aber wohl kein so frühes und absichtliches Original. Die Freude an neuen Verkettungen der Instrumente blieb ihm seit dem „Peter Schmoll" getreu durch's ganze Leben und verführte ihn, in hundert dem Tage gehörenden Versuchen seinen Scharfsinn zu erproben, oft auch zu verschwenden. So entstanden jene meist vergessenen Concerte und Concertinos für alle möglichen Instrumente, für Fagott, Horn, Klarinette, Klavier, Viola, seine Solos für Violoncelle, Flöte, Harmonichord uud gar ein Divertimento für Klavier und Guitarre! Mit dem Jahre 1814 versiegt diese abenteuerliche Schöpferlaune; der Meister kannte und beherrschte seine Mittel, er hatte seine Orchestervorstudien zur Oper vollendet und ging nun mit voller Kraft an diese Hauptaufgabe seines Lebens.

Auch beim Klavier sann er von Anbeginn auf neue Effekte des Instruments. Seine Variationen über zwei Vogler'sche Themen (op. 5 und 6) stammen aus dem siebzehnten Lebensjahre; trotzdem wimmeln sie schon von damals neuen und seltsamen

Modulationen, und das Streben, die Technik des Klaviers ins Glänzendere, Freiere, Großartigere auszudehnen, ſpringt faſt aus jedem Takte. Es war die Zeit, wo man überhaupt den Fortſchritt in der Tonkunſt nach der anſchwellenden Corpulenz der äußeren Technik zu meſſen begann und oft ganz komiſch vorrechnete, wie dieſer und jener Meiſter die Alten überflügle, weil er den Blaſechor breiter angewandt, die Horniſten und Klarinettiſten reicher bedacht habe u. dgl. m. So rühmte man auch von Weber, daß er beim Klavier die ſchüchternen bequemen Terzengänge zu kühnen, fingerbrechenden Decimen geſteigert und ſolchergeſtalt dem Klaviersatz die Tenorſtimme gegeben, das obligate Violoncell in das Orcheſter der zehn Finger eingeführt habe, und ſah einen wahren Akt der Befreiung darin, daß er die ſtreng folgerechte, das feine Ohr entzückende, Stimmführung ſo oft dem das gröbere Ohr berauſchenden Vollgriffe opferte.

Weber begründete eine neue Art von Klavierauszügen, indem er ſeine Opern ſelbſt hierzu bearbeitete. Sonſt hatte man auf dem Klavier nur die allgemeinen Umriſſe des Orcheſterſatzes wiederzugeben

versucht, unbequeme Mittelstimmen ohne Umstände weggelassen, die Geigenfiguren in Klavierfiguren verwandelt. Der alte Klavierauszug war ein Kartonstich, Weber versuchte das Original im vollen Farbenstiche nachzubilden. Er ließ das Klavier Orchester spielen, gewann dadurch freilich manch neuen und glänzenden Effekt, rief aber auch bei den Nachahmern eine volle Verwilderung der Klaviertechnik hervor, von der wir erst in neuerer Zeit wieder frei geworden sind. Es überwucherte nun jenes willkürliche Häufen und Abbrechen der Stimmführung im Klaviersatze, welches der alte Sebastian Bach noch „Mantschen“ (Sudeln) genannt hat. Und man kann in unsern Tagen sogar so kühn seyn zu bezweifeln, ob die erkünstelte Nachbildung von allerlei Orchestereffekten auf dem Klavier überhaupt von sonderlichem Nutzen gewesen, und ob die blose Kartonzeichnung, die blosen Umrisse des Klavierauszuges nicht künstlerisch ächter, wahrer und zweckmäßiger seyen? Je mehr wir uns an einfache und strenge Musik wieder gewöhnen, um so dilettantischer erscheint uns der Versuch, die Farbentöne des Orchesters, statt der blosen Grundlinien des Satzes,

auf dem Klaviere wiederzugeben. Jedenfalls aber gehört der Weber'sche Klavierauszug der Geschichte, und schon um deswillen geziemt es sich, daß man die eigene Bearbeitung seiner Ouverturen in eine Gesammtausgabe der Klavierwerke aufnehme.

Alle diese Neigungen Weber's gehen Hand in Hand mit seinem Berufe eines bewußten, grundsätzlichen Neuerers, mit seinem Doppelberufe des Kritikers und Künstlers, der ihm, wie gesagt, angeboren und anerzogen war.

Weber stammte aus einer gebildeten Familie und genoß, ungleich den meisten älteren Musikern, einen vielseitigen Jugendunterricht. Er kam nicht auf dem Wege der reinen Zunftschule zur Kunst. Darum ward es ihm auch unmöglich, gleich manchen seiner Zeitgenossen sich einsam einzuspinnen in die überlieferte alte Sonatenform, obgleich die Welt eine andere geworden. Darin hatte er Recht und doch auch wieder Unrecht, und dieser Widerspruch geht wie ein tragisches Schicksal durch sein Ringen und Suchen in der instrumentalen Kunst, wo sich ihm Sieg und Niederlage in stetem Wechsel durcheinanderflicht. Allein man muß einen großen Künstler

nicht blos mit dem absoluten Maße der Kunst messen: es ist kein Unglück, wenn Weber nicht zu klassischem Abschluß seiner Klaviermusik kam wie Mozart und Beethoven; indem er diesen Ruhm dahin gab, ward er der erste große Musiker, welcher nicht vom naiven Schaffen ausging, sondern von verständig sinnender Erkenntniß, der, getragen von allgemeiner Bildung, die Tonkunst erst recht in den Zauberkreis dieser allgemeinen Bildung hineinführte, der sie verknüpfte mit der Poesie und Litteratur, ja mit dem öffentlichen Leben seiner Zeit, wie vor ihm kein Anderer, und hiermit die ganze Genossenschaft der Tonsetzer zugleich um eine sociale Stufe höher hob. Was die Kunst verlor, das hat die gesammte Kultur gewonnen. Wir dürfen beklagen, daß wir nicht mehr so naiv malen können, wie Rafael, aber wir dürfen auch Gott danken, daß wir nicht mehr so naiv malen können.

Weber fand einen mächtigen Förderer seines zwiespältigen Wesens in dem Abt Vogler, den er als Lehrer so hoch achtete. Dieser bücherschreibende, systemspinnende, instrumentenerfindende, natur- und charaktermalende, originalitätssüchtige Mann, den

man den ersten systematischen Musiker genannt hat, war ein moderner Geist, der aber zum Unglück noch die Perücke des achtzehnten Jahrhunderts auf dem Kopfe trug. Er war zu früh und zu spät gekommen. Seine Verehrer klagten und klagen, daß man seine Werke nicht kenne; dies rührt aber daher, weil es sogenannte „interessante" Werke sind, Werke voll individueller Feinheit und Originalität, die aber im Ganzen nicht packen und zünden, weil sie mehr ersonnen als geschaffen wurden. Dieses „Interessante" ist auch wieder ein moderner Zug, den viele Weber'sche Klaviersätze mit den Compositionen seines Lehrers theilen. Das Wort „interessant" zeichnet jenen fatalen Achtungserfolg, mit welchem man heutzutage die gediegensten Versuche fast aller jungen Talente todtschlägt. Die naiven alten Musiker schrieben gut oder schlecht, nicht interessant. Wie in der Musik so kam auch in der Litteratur mit der romantischen Schule der gleiche Fluch des „Interessanten," und es entstand jene Fluth von Büchern, die von den Litteraten gepriesen, aber sonst von niemanden gekauft und gelesen werden, eine Litteratur für Litteraten und eine Musik für Musiker,

vortreffliche Artikel für Verleger, welche mit Anſtand den Hals brechen wollen.

Vogler war ein Agitator, aber als wunderliches Original agitirte er nur für ſich und in ſich und für eine kleine Gemeinde; Weber dagegen als geniale, ſchöpferiſche Natur, trug jenen Geiſt der Agitation zu allem Volke hinaus und gewann ſo die Erfolge, welche ſeinem Lehrer verſagt waren. Derſelbe Weber, welcher als Jüngling von ſechzehn Jahren bereits ein eigenes Syſtem der Harmonie zu ſeinen neuen Modulationen ſich zu erfinden ſuchte, der als junger Mann mit Freunden eine eigene Muſikzeitung für ſeine Tendenzen gründen wollte, erfaßte andererſeits mit ſicherer Hand den nationalen Aufſchwung der Befreiungskriege ſofort als muſikaliſchen Stoff im Lied und der Cantate, und ſchrieb ſeine beſte Oper klar und bewußt aus der Zeitſtimmung heraus. Weber war ein Mann der Tendenz, aber ſeine Tendenz war nicht perſönliche Grille, ſie war der ganzen Geiſtesbewegung der Gegenwart abgelauſcht. So verſöhnt ſich der Zwieſpalt, daß er der erſte moderne Doctrinär und doch der erſte volksthümliche moderne Muſiker geweſen iſt, eine

Doppelart, die auch der romantischen Poetenschule eignet; denn auch sie fing mit der Kritik an, während ihr im Schaffen „Gedanken“ fast „zu fern“ standen, und dichtete die gemüthvollsten Volkslieder neben der barockſten Litteraten-Litteratur.

Weber ist der Ahnherr der heutigen schriftstellernden Musiker. Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt traten in seine Fußstapfen und suchten mit dem Buch und der Zeitung in der Hand, die Bühne und das Concert zu erobern. Alle diese Männer haben es reichlich empfunden, welch tonverstärkender Resonanzboden in unserer schulmeisterlichen Zeit bedrucktes Papier für Sang und Saitenspiel ist. Und die Litteraten zeigten sich viel weniger zunftneidisch, da die Musiker schrieben, als die Musiker sich zu zeigen pflegen, wenn Schriftsteller musiciren. Doch muß ich Webern selbst noch ausnehmen von diesem harten Wort. Zeuge dessen ist seine von allem Zunftneid freie Kritik über Amadäus Hoffmann's, des Schriftstellers, Musik zur Oper Undine. Dort stellt Weber unter Anderem den tief wahren Satz auf: „Wer mit diesem Phantasie-Gluthstrome und tiefem Gemüthe so Mozart's Geist erfühlen konnte

wie es im ersten Theile der Phantasiestücke in Callot's Manier in dem Aufsatze über Don Juan geschehen ist, der kann" (auch in der Musik) „nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Gränze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln."

Weber wollte, wie oben gesagt, sich schon mit sechzehn Jahren ein eigenes System zu seinen Harmonien erfinden. Wir lesen gegenwärtig ein Preisausschreiben der Zukunftsmusiker, laut dessen eine Schrift gekrönt werden soll, welche die Fortschritte Schumann's, Berlioz's, Wagner's, Liszt's auf dem Gebiete der Harmonik in ihrer Berechtigung theoretisch nachweist. Das ist immer derselbe doktrinäre Zug der modernen Schule seit Weber: und wenn auch die Praxis erst sechzehn Jahre alt wäre, man macht doch gleich ein System dazu.

Bei einer Musterung der Ueberschriften der Weber'schen Klavierstücke könnte man meinen, er habe hier neben anderem eine vergleichende Physiognomik der musikalischen Nationalitäten, eine

Rundschau zur musikalischen Volkskunde geben wollen. Fast das ganze singende Europa ist mit einem Thema oder Motiv vertreten. Wir begegnen da italienischen, polnischen, masurischen, französischen, russischen, spanischen, chinesischen, englischen, türkischen, ungarischen und zigeunerischen Weisen, einer Sonate mit einem Allegro espagnolo und einem polnischen Rondo; Variationen über ein glattes akademisches Thema des Abtes Vogler führen den Romantiker doch zuletzt zu einer Mazurka. Weil man das Neue zu Hause nicht mehr finden konnte, ging man in's Ausland.

Bach hatte alle Tiefen der Contrapunktik im Instrumentalsatze durchmessen, Haydn, Mozart und Beethoven alle Anmuth, Plastik und Kraft der Melodie in ihrem maßvollen Verbande mit den Künsten des Contrapunktes und des Modulationseffektes. So schien die Welt ausgetheilt. Aber die äußerlich bewegte Zeit nach der Revolution begehrte auch eine äußerlich bewegtere Musik. Was uns aber am unmittelbarsten an den Nerven rüttelt, das ist: kecke Modulation und schneidiger Rhythmus. Beide Elemente waren in den Sang- und Tanzweisen

namentlich der ſlaviſchen und magyariſchen Völker neu und reich vorhanden, eine höchſt bauwürdige Erzader, auf welche auch Haydn und Beethoven bereits geſchürft hatten. Weber baute ſie aus. Er ſchloß dabei abermals einen Bund mit der romantiſchen Poeſie. Schlegel, Rückert, Platen, der alte Goethe ſelbſt waren damals zu fremden Völkern gegangen, um neue Formen und Gedanken der deutſchen Dichtung heimzubringen, und hatten uns dadurch eine Zierlichkeit, Glätte, Sprach- und Versgewandtheit gewonnen, wie ſie keine frühere Periode kannte. Derſelbe Erfolg zeigte ſich auch in der Muſik; wie die Poeten namentlich bei den Orientalen ihren Vers zu unerhörten neuem Formenſpiele ſchmeidigten, ſo ſpitzten die Muſiker bei den Magyaren und Slaven ihren Satz zu neuer, freier Rhythmik. Man war eine Weile ſo gefangen in dieſem neuen Zauber, daß die ruhigen, flüſſigen italieniſchen und deutſchen Weiſen der früheren Periode dem muſikaliſchen Ohre zahm, ſchläfrig und zopfig erſchienen, ganz wie die einfachen Verſe der klaſſiſchen Dichtung den romantiſchen und jungdeutſchen Poeten.

Aber auch noch von anderer Seite kamen

Weber hierbei die Sympathien der Zeit zu Hülfe. Man schwärmte für das Volkslied als solches. Auch hier waltete zwiefache Triebkraft. In der Poesie hatten historische und ästhetische Studien seit Herder zu einer neuen gereinigten Erkenntniß des Volksliedes geführt, und die mittelalterlichen Neigungen der Romantiker trieben zu immer allgemeinerer Lust an der alterthümlich schlichten Volksweise. Allein nicht blos die Litterargeschichte, auch das frische Leben der Gegenwart führte zum Volkslied; die Völker waren zu neuem Selbstbewußtseyn aufgerüttelt worden, der Schlachtruf der Nationalität hatte das Feldgeschrei des Weltbürgerthums verdrängt; im Ernst und Spiele huldigte man dem Volksthümlichen.

Dieses Doppelmotiv tritt nun zwar in der Musik nicht so klar hervor, doch finden sich wenigstens nach beiden Seiten andeutende Züge. Schon zum Widerpart gegen den alten akademischen Klassicismus huldigte man dem Volksliede, und es war den Leuten wohl dabei, als ob sie aus einem Saale tretend, frische Luft schöpften. Der Pulsschlag der Zeit pulste im wiedererweckten Volksgesange nach, und insofern war auch Weber naiv in seinen Volksweisen. Allein

er war auch wieder doktrinär, indem er die Motive zu denselben bei allen Völkern mit Fleiß zusammensuchte, indem er sie nicht (wie Bach und Haydn) unbewußt verdeutschte, sondern mit gleichsam kulturgeschichtlicher Treue im vollen nationalen Kolorit wiedergab. In seiner zur Feier der Befreiungskämpfe gesetzten Cantate „Kampf und Sieg" malt Weber die streitenden Kriegsvölker durch die Melodien des österreichischen Grenadiermarschs, der englischen Königshymne, des preußischen Jägermarsches und französischer Märsche. Bedeutsam hat er in der Preciosa angemerkt, daß die Zigeunermotive ächte und leibhafte Zigeunermusik seyen, und in seiner Ouvertüre zur Turandot stellt er ein ächtes importirtes chinesisches Lied an die Spitze, copirt die Einfalt, die kindische Rhythmik und Harmonie der Chinesen mit absichtlichem Humor, wird dabei charakteristisch auf Kosten der Schönheit, kurzum er gibt in seinen Volksweisen kulturgeschichtliche Costümestudien, wie sie vordem kein anderer Meister durchgeführt. Dieß setzt unsere ganze moderne Schule, unsere ganze moderne Bildung voraus. Shakespeare's Römer tragen britisches Gewand, denken und handeln

aber, wie wenn sie die Toga trügen; die modern romantische Poesie dagegen gewandete jeden Bühnenhelden nach seiner Zeit und Landesart. Diese Costümtreue ist ein ächt moderner Zug, den wir nicht missen mögen, weil wir alle so gründlich schulgebildet sind, und der zum erstenmale nicht bloß in Weber's Opern, sondern selbst in seinen Klavierstücken vollauf folgerecht auch musikalisch entwickelt ist.

Ohne Zweifel kam hierdurch neben einer größeren Stylgewandtheit zugleich eine Fülle von Ausländerei in die moderne Musik, viel verderblicher wirkend und buntscheckiger anzuschauen, als die verarbeiteten, verdeutschten italienischen Einflüsse zu Händel's und Mozart's Zeit. Auch hier kreuzen sich die Widersprüche in Weber's Natur. Feiert man ihn nicht vor Allen als den nationalen Meister, den Mann der deutschen Oper, des deutschen Liedes? Und dennoch schrieb der kosmopolitische Mozart deutscher als der nationale Weber. Man muß nur nicht den ganzen Mann nach einzelnen Werken beurtheilen, man muß neben den ächt deutschen Freischütz auch Weber's Klaviersätze halten mit ihren genrehaft getreuen Siciliano's und Mazurka's und

Polonaiſen, mit ihren franzöſiſchen Pointen der Coloratur und Modulation, mit ihrem vornehmen Hauch weltbürgerlicher Salonmuſik. Auch hier bieten die poetiſchen Romantiker eine erläuternde Parallele. Sie ſchwärmen für ein Mittelalter, von dem ſie glaubten, es ſey ausgeſucht deutſch geweſen, da es doch vielmehr abendländiſch chriſtlich war; denn erſt die Reformation ſchied mit dem letzten und ſchärfſten Strich das national Deutſche; ſie ſchrieben freilich die ſchönſten deutſchen Lieder, geharniſchte Sonette, patriotiſche Befreiungshymnen; aber ſie dichteten daneben auch nicht blos in ſpaniſchen, italieniſchen, orientaliſchen Formen, ſondern mit Kunſt und Abſicht, mit Coſtümetreue im ſpaniſchen, italieniſchen, orientaliſchen Geiſte. Sind Schiller und Goethe mit ihrer verarbeiteten und verdeutſchten Antike nicht doch im letzten Grunde deutſcher geweſen, als Schlegel und Arnim und Brentano, ja ſelbſt Rückert und Platen? Nur bleibt der Unterſchied, daß uns in der Poeſie die Schaar plumper Nachahmer nicht ſo tief in volle, geiſtloſe Verwälſchung hineinzog wie in der Muſik. Weber behauptete als ein Gegner Roſſini's das Recht der deutſchen Kunſt wider den letzten

europäiſchen Sieg der italieniſchen, und doch förderte er andererſeits das Einbrechen fremden Geiſtes und fremder Form in die deutſche Kunſt. Er ſchrieb mit derſelben Feder Kritiken und vom wirklichen Genius gezeugte Kunſtwerke, er war ein Mann der Doktrin und der Agitation, und ſetzte wie ein alter Meiſter über ſeine Werke den Wahlſpruch: „Wie Gott will!“ Die modernen Künſtler, deren Ahnherr er war, ſchreiben aber eigentlich nicht wie Gott will, ſondern wie das Publikum und die Partei und das Syſtem will. Das ſind aber Widerſprüche nicht ſowohl des Mannes als der romantiſchen Epoche in aller Kunſt und Wiſſenſchaft.

Man rühmt an Weber's Muſik — von der großen Oper bis zur kleinen Sonatine — ein ritterliches Gepräge. Es ſitzt dieß namentlich in dem Schwung, dem Adel, der Kühnheit ſeines Allegro con fuoco. Jeder Componiſt hat ein charakteriſtiſches Lieblingstempo — bei Weber war es unſtreitig das feurige Allegro. Seine Ouverturen verdanken dieſem glänzenden und glühenden Colorit des

Allegro ihren hinreißenden Erfolg. In ſeinen Paſſagen, in den Accenten der Begleitung, ja ſelbſt in dem getragenen Geſang des Adagio ſteckt immer etwas von dieſem Allegro-Feuer, was uns als ganz beſonders Weberiſch entgegenſpringt. Weber konnte im übertriebenen Affekte manierirt werden, aber niemals ſchläfrig, langweilig, trocken. Man kann darum auch die volksbeliebten Meiſterſtücke der Weber'ſchen Opern nicht häßlicher karikiren, als indem man ſie handwerksmäßig ſchläfrig ableiert. Dieſe Gegenprobe auf Weber's Genius, auf das Allegro con fuoco ſeines Seelenpulsſchlages, kann Jeder machen, wenn er ſich von einer Fulder Muſikantenbande ein Potpourri aus dem Freiſchütz und daneben etwa eines aus der Zauberflöte vorblaſen läßt. Bei Mozart, dem ſchlichten, glanzloſeren, tiefer in ſich gekehrten Meiſter wird uns dieſe handwerksmäßige Dudelei nicht halb ſo tief empören als bei Weber; denn mit dem äußerlich glänzenden, ritterlichen Charakter, der hier in ſein ſchneidendes Gegentheil verkehrt wird, ſchwindet zugleich der Zauber der Poeſie aus der Weber'ſchen Tondichtung.

Gerade dieſes äußere Feuer iſt es aber auch,

europäiſchen Sieg der italieniſchen, und doch förderte er andererſeits das Einbrechen fremden Geiſtes und fremder Form in die deutſche Kunſt. Er ſchrieb mit derſelben Feder Kritiken und vom wirklichen Genius gezeugte Kunſtwerke, er war ein Mann der Doktrin und der Agitation, und ſetzte wie ein alter Meiſter über ſeine Werke den Wahlſpruch: „Wie Gott will!“ Die modernen Künſtler, deren Ahnherr er war, ſchreiben aber eigentlich nicht wie Gott will, ſondern wie das Publikum und die Partei und das Syſtem will. Das ſind aber Widerſprüche nicht ſowohl des Mannes als der romantiſchen Epoche in aller Kunſt und Wiſſenſchaft.

Man rühmt an Weber's Muſik — von der großen Oper bis zur kleinen Sonatine — ein ritterliches Gepräge. Es ſitzt dieß namentlich in dem Schwung, dem Adel, der Kühnheit ſeines Allegro con fuoco. Jeder Componiſt hat ein charakteriſtiſches Lieblingstempo — bei Weber war es unſtreitig das feurige Allegro. Seine Ouverturen verdanken dieſem glänzenden und glühenden Colorit des

Allegro ihren hinreißenden Erfolg. In ſeinen Paſſagen, in den Accenten der Begleitung, ja ſelbſt in dem getragenen Geſang des Adagio ſteckt immer etwas von dieſem Allegro-Feuer, was uns als ganz beſonders Weberiſch entgegenſpringt. Weber konnte im übertriebenen Affekte manierirt werden, aber niemals ſchläfrig, langweilig, trocken. Man kann darum auch die volksbeliebten Meiſterſtücke der Weber'ſchen Opern nicht häßlicher karikiren, als indem man ſie handwerksmäßig ſchläfrig ableiert. Dieſe Gegenprobe auf Weber's Genius, auf das Allegro con fuoco ſeines Seelenpulsſchlages, kann Jeder machen, wenn er ſich von einer Fulder Muſikantenbande ein Potpourri aus dem Freiſchütz und daneben etwa eines aus der Zauberflöte vorblaſen läßt. Bei Mozart, dem ſchlichten, glanzloſeren, tiefer in ſich gekehrten Meiſter wird uns dieſe handwerksmäßige Dudelei nicht halb ſo tief empören als bei Weber; denn mit dem äußerlich glänzenden, ritterlichen Charakter, der hier in ſein ſchneidendes Gegentheil verkehrt wird, ſchwindet zugleich der Zauber der Poeſie aus der Weber'ſchen Tondichtung.

Gerade dieſes äußere Feuer iſt es aber auch,

was bei Weber's Klavierstücken, die doch überhaupt viel minder tief gehen als seine letzten Opern, uns so rasch berauscht, damit wir eben so rasch wieder nüchtern, ja verstimmt und abgespannt werden. Ein berühmter Chemiker warf die Frage auf, nach welchem Gesetz sich — chemisch — der so erstaunlich unterschiedene Preis der Weine bestimme? Nicht nach der Süßigkeit, denn sonst stünden die Griechenweine obenan; nicht nach dem Feuer, denn sonst erhielten die schweren spanischen und französischen die Krone; nicht nach der leichten, feinen Würze, dem zarten Wohlgeschmack und der flüchtigen und heiteren durch alle Nerven zitternden Aufregung, denn sonst wäre der Champagner der theuerste. Die höchste Stufe des Preises entspricht vielmehr — und dies ist jenes gesuchte Gesetz — der niedersten des nach dem Genusse des Weines eintretenden Katzenjammers. Weinpreis und Katzenjammer bedingen einander in entgegengesetzter Progression. Das Minimum des letztern, und folglich das Maximum des ersteren, findet sich aber bei den edelsten Sorten firnen Rheinweins. Diesen vergleiche ich die klassischen Werke firner Kammermusik, bei deren Genuß uns milde Wärme

im Innerſten durchſtrömt, nicht Aufregung durchbraust, eine Wärme, welche nachhält, ohne das Widerſpiel der Nüchternheit und Verſtimmung hervorzurufen. Darum iſt aber auch bei allem Zauber des feurigen Weber'ſchen Inſtrumentalſatzes doch ein ſo gewaltiger Abſtand des äſthetiſchen Werthes ſeiner Werke und jener unſerer großen Klaſſiker des Inſtrumentalſatzes.

Der ritterliche Geiſt, welcher aus dem Weberſchen Allegro con fuoco ſpricht, Schwung, Adel und Kühnheit, war auch einem anderen älteren Dramatiker eigen: — Gluck. Und ſelbſt in der ganzen Tendenz ſeines Schaffens, in ſeiner künſtleriſchen Lebensſtellung ſtand Gluck gleich Weber wie ein Ritter da. Doch beſteht ein ſehr merklicher Unterſchied zwiſchen den ſtolzen, ritterlichen Weiſen Gluck's und unſers Romantikers. Gluck's charakteriſtiſches Tempo iſt in dieſem Sinne auch nicht das Allegro con fuoco, ſondern das Allegro maestoso. Auch möchte man wohl im Worte noch näher unterſcheiden: Gluck's Armida iſt ritterlichen Gepräges, Weber's Werke ſind chevaleresk. Ritterlich hat in dieſem Gegenſatz den Nebenbegriff des Heimiſchen, Schlichten,

Volksthümlichen; chevaleresk ist ein ausländisches, folglich nach deutscher Meinung ein vornehmeres Wort, und erinnert uns zugleich an das gesucht phantastische Wesen provençalischer Courtoisie. So ist Weber denn auch vornehm chevaleresk neben dem schlicht gewaltigen Gluck.

Kann man von vornehmen Melodien, Harmonien, Rhythmen sprechen? Ganz gewiß. Schier jedes Weber'sche Klavierstück zeigt uns, was vornehme Musik ist. Das Vornehme erhebt sich mit Bewußtseyn und Absicht über die gewöhnliche bürgerliche Form, es ist nicht Hoheit und Adel, den man in sich trägt, sondern der Rang, den man sich erst vornehmen muß; als das bewußt Ausgezeichnete hat das Vornehme den Beischmack des Gesuchten. Wer sich absichtslos, lediglich kraft des inneren Adels seiner Natur über das Gewöhnliche aufschwingt — wie Gluck, um bei unserer Parallele zu bleiben, der ist gewählt, nicht gesucht, edel, nicht vornehm. Bei den einfachsten Klaviersätzen Weber's, bei seinen Sonatinen für Anfänger, sieht man, er hat die natürlichsten, nächsten Formen *geflissentlich* umgangen, er hat neu und glänzend schreiben *wollen*,

er ſtrebt nach geſteigertem Pathos ſelbſt da, wo der Grundton des Stückes die ſchlichteſte Haltung geböte. Mit dieſer vornehmen Art (die aber auch den gleichzeitigen romantiſchen Poeten eignet) machte Weber Front gegen die geiſtloſen, wahrhaftig oft allzubürgerlichen Handwerksmuſiker, gegen die Philiſter aus der abſterbenden Wiener Tonſchule. Solcher Gegendruck hatte ſein gutes Recht; aber das ſtehende Gepräge des Vornehmen wird zur Manier; und mit dieſer Manier führte Weber den Klavierſatz in die eigentliche Salonmuſik hinüber. So laufen in dieſem merkwürdigen Manne faſt alle Fäden der muſikaliſchen Gegenwart zuſammen, und indem wir ſeine äſthetiſchen Schwächen zergliedern, wächst uns ſeine hiſtoriſche Bedeutung und damit zugleich der Reſpekt vor ſeinem weitgreifenden noch immer fortwirkenden Einfluß.

Dieſen Einfluß möge noch ein anderes, ſehr unſcheinbares, Beiſpiel bekunden. Weber hat ſich viel mit Tanzmuſik befaßt und die Tanzweiſe in ihrer reinen und angewandten Form mit ganz beſonderer Luſt und Originalität gehandhabt. Eines ſeiner Tanzſtücke jedoch gewann Ruhm vor den

andern und hat ein hiſtoriſches Intereſſe, nämlich die ſogenannte „Aufforderung zum Tanz," welche Weber als eine Art Concertrondo für's Klavier ſchrieb, die aber auch durch ihren glänzenden, energiſchen Charakter ſpäter Eingang in die Tanzſäle ſelber fand; ja Hektor Berlioz, der allerdings in manchem Stücke Weber als ſein Vorbild erkennen mag, hat dieſes Klavierſtück ſogar für ein großes Concertorcheſter inſtrumentirt. Dadurch hat er freilich Weber einen ſchlimmen Dienſt erwieſen, und ſich ſelbſt einen noch ſchlimmern. Denn eine etwa im heitern geſelligen Kreiſe auf's Papier geworfene Skizze eines andern Meiſters malt man nicht nachgehends in Oel.

Genug; eben dieſe anziehende Skizze hat hiſtoriſchen Werth; denn ſie zeigt uns den Umſchwung der modernen Tanzmuſik ſo früh, beſtimmt und vollkommen, wie kein anderes Werk eines namhafteren Meiſters. Weber ſchrieb ſie in ſeiner beſten Zeit, als er eben am Freiſchütz arbeitete, im Jahre 1819. Der Walzer war vordem ein anmuthig dahin gleitender Tanz, ein belebter, flüſſiger Menuett, ein volksmäßiger Ländler geweſen; hier aber iſt Weber's raſches, feuriges Allegro in dieſen Tanz gefahren.

Die Zeit lief ſchneller, warum ſollten die Leute nicht auch ſchneller tanzen? Die feurige, glänzende Tanzweiſe kam bald zur Alleinherrſchaft; der Strauß'ſche Walzer war nur ein Sprößling des Weber'ſchen, und in ſeinen beſten Sätzen zuckte wohl auch etwas von Weber's Allegro con fuoco. Seit Weber's „Aufforderung" zu dieſer neuen, ſtürmiſchen Tanzweiſe iſt es uns unendlich ſchwer, die ältere ſinnig gemüthliche Tanzmuſik überhaupt nur noch tanzbar zu finden.

Aber es iſt nicht das Feuer allein. In verſchiedenen Perioden ſprachen die Tänze verſchiedene Stimmungen aus, Stimmungen der Geſellſchaft, die dann auch in der Muſik widerklangen. So tönt uns im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die gemeſſene Würde, die Gravität, die ſchäferliche Spielerei, der barocke Humor der Ballſäle aus den Sarabanden, Gavotten, Muſetten, Menuetten, entgegen. Im Anfange unſers Jahrhunderts war man zu einer kindlichen, oft kindiſchen Heiterkeit, ſchalkhaft naiven Sentimentalität u. dgl. herabgeſtiegen. Die Tanzweiſen waren klein geworden, blaß, charakterlos. Weber ſchlug ſtatt deſſen den feurigen,

vornehmen, chevalereskeu Ton an, aber er versetzte ihn auch noch mit genaueren Stimmungstönen. Schon die Vortragsbezeichnungen bei seiner „Aufforderung zum Tanze" geben uns Winke darüber. Der Tanz beginnt hier stürmisch aufspringend, wird dann molto dolce, dann brillante ma gracioso, dann „wiegend," passionato, lusignando, scherzando ꝛc. Betrachten wir diese Affekte genauer in dem Bilde der Noten, so schwebt der Tanz hier einher zwischen energischem Aufbrausen, süßem Träumen, schmachtendem Wiegen, zwischen glänzender Koketterie und wallender Leidenschaft, zwischen sentimentalem Tändeln und Seufzen, und das Alles wird zusammengestimmt in einem feurigen, vornehmen, glänzenden Gesammtton. Von festlicher Würde, Jubel, Heiterkeit, ächter Naivetät ꝛc. ist keine Spur. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Musiker andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungstinten vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsere ganze Tanzmusik. Man hatte früher die Etikette, den Glanz, die Würde im Ballsaale musikalisch versinnbildet; dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen; warum

nicht auch einmal die Liebe? Eine ſolche affektvolle, träumeriſche und doch kecke und chevalereske Tanzmuſik mußte in den Herzen der Jugend zünden wie nie vorher; die Muſiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächſte und natürlichſte Leidenſchaft eines Ballſaales hinein, und gegenüber dieſer verliebten Tanzmuſik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erſcheinen. Darum haben wir von da an alles mögliche Pathos in Tanzweiſen abſpielen hören, nur mußte es mit jenem Pathos der Liebe ſich zuſammenreimen laſſen. Die ſchwärzeſte Moll-Melancholie erſcheint uns tanzbar, wenn ſie nur energiſch in Rhythmus und Modulation gehalten iſt; dagegen taugt eine rein luſtige Weiſe nur noch für die Bauernkirmeß; denn die Liebe kann wohl melancholiſch ſeyn, aber niemals rein luſtig. Indem aber Weber als der erſte bedeutende Meiſter dieſe Richtung anſchlug, zeigte er wieder, wie tief er ſeine Zeit erkannte und empfand, und wenn er gleich dabei auch minder Heil als Unheil geſtiftet hätte, ſo erſcheint er uns bei alledem doch immer wieder in der ganzen Wucht ſeiner hiſtoriſchen

Bedeutung. Solche und ähnliche Dinge kann man in Weber's Klavierstücken zwischen den Notenlinien lesen.

Es sind diese Werke ein vollkommener Commentar zu seinen Opern, eine ebenso anmuthige als lehrreiche Skizze des Ganges, den er genommen, um zu seinen besten Thaten in der dramatischen Musik aufzusteigen. Wäre Weber nicht der große Operncomponist, so würde man wohl wenig mehr von seinen Klaviersätzen sprechen. Dies aber ist eben beneidenswerth in der Wirkungskraft epochemachender Männer, daß auch ihre minder bedeutenden Werke durch den Zusammenhang mit den größeren fort und fort getragen und frisch erhalten werden. So kann man wohl von Goethe sagen, die Hälfte seiner Schriften würde jetzt verschollen seyn, wenn sie, so wie sie sind, von andern gleichzeitigen Autoren vereinzelt geschrieben wären; aber im Zusammenhang der Goethe'schen Werke blieben sie uns wichtig, werden durch die andern immer neu durch die Presse gezogen und wirken auf's neue. Die Hauptwerke tragen die kleineren, aber die Wucht der Hauptwerke wird auch wieder verstärkt durch der Kleineren Masse

und Mannigfaltigkeit, und Niemand wähne in unſerer Zeit ein epochemachender Meiſter zu werden, der nicht zugleich auch ein vielſchaffender iſt. Ein junger Mann von fünfundzwanzig Jahren kann in mancher Kunſt bereits Epoche machen, wer aber eine Epoche ſchaffen will, der muß Gott ſchon um längeres Leben bitten.

III.

Haydn's Sonaten.

(Geschrieben im Frühling 1858.)

Unter Haydn's Büste in der Regensburger Walhalla steht die Inschrift: „Joseph Haydn, Doctor der Tonkunst.“ Das fiel mir schwer aufs Herz, als ich dieser Tage die Donau hinabfuhr in den aufkeimenden Frühling hinein, den Kopf erfüllt vom Thema dieser Skizze, die Haydn zeichnen sollte als den Frühlingsverkünder der modernen Musik, wie er jetzt in den neuen Ausgaben selbst seiner fast verschollenen Klaviersonaten dem deutschen Volk wieder ersteht, daß er uns wieder jugendlich erwärme trotz aller musikalischen Novemberfröste der reflexionsreichen und gesangesarmen Gegenwart. Mit dem Gedankenbilde des Jünglings Haydn, als des deutschen Originalmusikanten, trat

ich in den Saal der Helden unserer Nation, und fand dort das Marmorbild des Greises Haydn, — Haydn den Doctor.

Dem Diplom nach war unser Meister ein solcher Doctor der Tonkunst, und es gab eine Zeit die in ihm auch wirklich vorab den musikalischen Doctor erblickte, den Mann der Schule, ja den Despoten der Schule, den akademischen Großmeister der unfehlbaren Formen. Und dies ist derselbe Componist, den Andere wiederum stets den „heiteren" nennen, gleich als hätte er seine Symphonien und Quartette nur aus lauter Schnaderhüpfeln zusammengesetzt, derselbe Meister dessen Jugendwerke den kritischen Zeitgenossen als die Producte eines fast frivolen Uebermuths wider Regel und Herkommen erschienen, während die nämlichen Werke an seinem Lebensabend von der romantisirenden Jugend als viel zu herkömmlich und regelrecht bei Seite gelegt wurden, der Meister den die Mitlebenden eben so häufig zu dunkel, ernst und mystisch fanden, wie die Nachlebenden zu hell, licht und lustig! In einem Mann aus dem so Viele so Vieles herauslesen, muß dann freilich aber auch wohl viel stecken.

Mit dem „Doctor der Tonkunst," als kunsthistorischem Titel Haydn's, hat es folgende Bewandtniß. Haydn galt in seiner letzten Periode unbestritten für den größten lebenden Meister Deutschlands. Denn Mozart war todt, Beethoven noch nicht nach Würden anerkannt. Die mit dieser Stellung verknüpfte Alleinherrschaft Haydn's und seiner Schule hatte aber naturgemäß eine gewisse ästhetische Tyrannei zur Folge, die namentlich in der höhern Instrumentalmusik, wo Haydn durch Gesetz und Maß seiner Formen so epochemachend gewesen, auf eine wahre Unfehlbarkeit dieser Formen als der alleinseligmachenden drang. Aber jegliche Tyrannei wirkt nur darin unfehlbar, daß sie zur Empörung wider sich selber führt. Und so empörte sich jenes jüngere Geschlecht, das sich um Beethoven schaarte, gegen Haydn und seine Schule. Die Verkennung, worin die beiden großen Meister zuletzt persönlich gegen einander befangen waren, ist nur ein Vorzeichen des kunstgeschichtlichen Parteikampfes, der sich aus den angedeuteten Thatsachen nothwendig entwickeln mußte. Wo aber ausgeprägte Parteien wider einander stehen, da schwindet die Gerechtigkeit.

Die Romantiker sahen in Haydn vorwiegend nur den Mann der akademischen Alleinherrscherschaft, den Schulmeister, der die Kunstformen in ein unantastbares Dogma habe bannen wollen, und vergaßen, daß er es gerade gewesen, der in seiner früheren Zeit solchen Bann gebrochen hatte; sie sahen in ihm den Doctor der Tonkunst. Und dieses Vorurtheil ist noch gar nicht ganz verhallt; denn die ästhetischen Parteiansichten leben sich eben so langsam und nur nach den Stufenjahren ganzer Geschlechter aus wie die politischen. Es vererbte sich nicht nur jene höchst einseitige Auffassung der letzten Periode unsers Meisters und übertrug sich auf dessen Gesammtbild, sondern es geriethen selbst seine frühern Werke, die ihn von einer ganz entgegengesetzten Seite charakterisiren, fast gänzlich in Vergessenheit.

Erst jetzt, wo die historisch-musikalischen Studien wieder zu hohen Ehren kommen, dämmert es allmählich wieder wie eine neue Wahrheit im allgemeineren Bewußtseyn der künstlerischen Welt: daß Haydn bisher nur höchst lückenhaft gekannt und gewürdigt worden, daß er in seinem langen Leben dreierlei sehr unterschiedenen Ausdruck gehabt habe,

in seinem wirklichen Gesicht sowohl wie im Gesicht seiner Tondichtungen, daß er nur im Greisenalter einigermaßen wie ein Doctor der Tonkunst dreingesehen, daß es noch einen ganz andern Haydn gebe als den Haydn der „Schöpfung," der Londoner Symphonien und der spätern größern Streichquartette. Wie es bei Beethoven eifernder Predigt bedurfte, damit seine letzten Werke Eingang zu Ohr und Herz der Gegenwart fanden, so bedürfen wir bei Haydn umgekehrt solcher Predigt für die lapidarisch gedrungenen, kraftvollen, frischen und kecken Werke seines frühern Jünglings- und Mannesalters.

Dazu kommen uns nun gerade die neuen Gesammtausgaben seiner Klaviersonaten wie gerufen; denn eben diese gehören zum größten Theil der älteren Periode an, und treten im Augenblick wieder mit dem vollen Reize der Neuheit vor die Freunde der Kunst. Sie bieten manchen originellen Zug zu dem meist leider gar einseitig in feste Form geprägten Bilde Haydn's; sie führen uns nicht des Meisters glänzendstes Schaffen vor Augen, wohl aber sein unbefangenstes; allein gerade da, wo der Künstler anspruchslos hinwarf, was ihm die Stunde

eingab, belauscht ihn der Charakterzeichner am liebsten und setzt am sichersten den Griffel an.

Ich gab mir alle Mühe, ältere Urtheile über Haydn's Sonaten kennen zu lernen, fand aber mein Forschen gar karg belohnt. Im vorigen Jahrhundert druckte und spielte man diese Werke fleißig nicht blos in Deutschland sondern in ganz Europa; man genoß sie, allein man reflektirte und schrieb nicht darüber. Eine Sonate war damals ein populäres Stück und doch welch ein geringes Werk in dem Strome der Schöpfungsfülle eines Haydn und seiner Kunstgenossen! Gerber dachte gewiß den Sonaten Haydn's das größte Lob zu spenden, indem er schrieb: „diese Solos sind das Angenehmste, womit sich ein Klavierliebhaber unterhalten kann" — und wie leer, ja beleidigend dünkt uns jetzt ein solches Lob! Die Musik galt damals noch nicht für ebenbürtig den vornehmen älteren Künsten, und es paßt nicht in den Styl des achtzehnten Jahrhunderts vollends so anspruchlose Sätze wie eine Haydn'sche Sonate ein „Kunstwerk" zu nennen.

Die Männer vom Fach begriffen freilich recht wohl, daß Haydn die Sonate Philipp Emanuel

Bach's fortgebildet und zur modernen Weiſe eines Mozart und Beethoven herübergeführt habe; aber Philipp Emanuel ward von den Klavierſpielern vergeſſen und Haydn dazu; die Muſik lebte vom Tag zum Tage. In den zwanziger und dreißiger Jahren unſers Jahrhunderts — der für die ächte deutſche Kammermuſik traurigſten Zeit — waren ja ſelbſt die Mozart'ſchen Sonaten ſo wenig mehr Gemeingut, daß Ritter von Seyfried einem Melodram „Ahasverus," einem ſogenannten „Paſtetenſtück," durch das Einflechten etlicher für Orcheſter umgeſchriebener Sätze aus Mozart's Klavierſonaten den Reiz des Neuen zu geben vermochte! So ſcheint es wohl gar, als ob viele hohe Kunſtwerke Mozart's und Haydn's verloren geweſen ſeyen und jetzt neu wieder entdeckt würden. Allein dieſe Werke waren nicht verloren, ſie lagen mitunter ſelbſt in guten Geſammtausgaben vor: nur der reine Geſchmack und die hiſtoriſche Gerechtigkeit war verloren und wird in unſern Tagen Gottlob allgemach wiedergefunden.

Ohne Seitenblicke auf Kritik und Kunſtgeſchichte erwuchſen die Haydn'ſchen Sonaten wie Blumen des

Feldes, ebenſo harmlos wurden ſie von den Zeitgenoſſen aufgenommen; erſt aus der Sehweite einer ſpäteren, grundverſchiedenen Periode erkennen wir, wie groß und epochemachend der Meiſter auch hier im Kleinen geweſen iſt. Ein Blick in die Entſtehungsgeſchichte dieſer Sonaten iſt zugleich ein Blick in die Seele des Tondichters, deſſen feinſter Idealzug vielleicht eben darin liegt, daß er ſo abſichtslos, ſo unbemerkt und unbeſprochen eine ganze Welt erquickte und förderte. Welch ein Gegenſatz zwiſchen dieſer Demuth Haydn's und Beethoven's ſtolzem Selbſtbewußtſeyn!

Schon im Anfange ſeiner zwanziger Lebensjahre ſchrieb Haydn viele der kleineren Klavierſonaten. Es waren Gelegenheitswerke, und doch haben ſie mit den gleichzeitigen erſten Quartetten bereits ein Jahrhundert überdauert, für den Schulbedarf ſeiner Klavierſchüler geſetzt und doch voll zündender Geiſtesblitze, fliegende Blätter, welche der Jüngling den Winden gab, die er verſchenkte und die dann von den Verlegern hinter ſeinem Rücken begierig gedruckt wurden. Und der junge Mann verwunderte ſich nachgehends und blieb freudig bewegt vor

den Schaufenſtern ſtehen, wo er ſeine verſchenkten Sonaten ausgeſtellt ſah, die zur Preſſe gekommen waren, er wußte ſelbſt nicht wie. Das zeichnet ſo ganz unſern Meiſter als den letzten vollauf naiven aller modernen Künſtler. Er trat vor die Welt, ohne es ſelber eigentlich zu wollen, ein Autor, der ſich wie im Traume plötzlich gedruckt ſieht! — er ward weltberühmt, ohne es ſelber recht zu merken und brach neue Bahn, wo er nur zugriff, ohne neue Bahnen zu beabſichtigen. Wer deß eingedenk Haydn ſpielt, der wird auch ſein ſchlichteſtes Klavierſtück nicht ohne ſeltſame Bewegung auf das Pult legen können.

Ueber der ſtets drängenden Luſt des Schaffens vergaß Haydn, ſeine Werke für Mit- und Nachwelt zur rechten Zeit urkundlich feſtzuſtellen und nach der Zeitfolge zu ordnen, ungleich modernen Leuten, die kein Papierſchnitzel beſchreiben ohne den Hinblick auf deſſen künftigen Platz in ihren Geſammtwerken. Daher das große Wirrſal in der Chronologie ſeiner älteren Compoſitionen. Erſt nach 1770 ſcheinen geregelte Ausgaben der Sonaten zu beginnen; allein die deutſchen, engliſchen und franzöſiſchen Drucke

verwirren ſich alsbald wieder in den Opuszahlen, und ſchon bei Haydn's Lebzeiten verzweifelte man, diplomatiſche Ordnung in dieſes Durcheinander zu bringen. So konnten ächte Werke vergeſſen, falſche untergeſchoben, die Reihenfolge der anerkannten verwirrt werden.

Ein Hauptquell der großen Popularität von Beethoven's Sonaten liegt in ihrer gleichſam perſönlichen Geſchichte. Wir wiſſen bei vielen aus welch beſondrer Stimmung ſie hervorgewachſen ſind, durch welch äußern Anlaß der Keim ihres Daſeyns gelegt wurde; ſie erſcheinen wie Blätter zur innern Biographie, zur Seelengeſchichte des Meiſters, und es hat einen unerſchöpflichen Reiz ſie aus dieſem Geſichtspunkt zu leſen. Leute, welche den abſoluten Inhalt einer Sonate nicht zu faſſen vermögen, und überhaupt nicht wiſſen was ſie ſich bei der reinen Inſtrumentalmuſik denken ſollen, gewinnen durch den biographiſchen Commentar der Beethoven'ſchen Sonaten eine Stütze des Verſtändniſſes; und wiſſen ſie damit auch immer noch nicht was ſie ſich bei einem ſolchen Werke *denken* ſollen, ſo ahnen ſie doch wenigſtens was ſie dabei *träumen* dürfen.

Ja verſchiedene namenloſe Dichter haben ſogar den Inhalt ſolcher Sonaten in Verſe geſetzt, vermuthlich um zu zeigen, daß ſie ebenſowenig verſtehen was eigentlich Poeſie, als was eigentlich Muſik iſt.

Gleiche Gunſt wird den Sonaten Haydn's niemals zu Theil werden; man wird ſie nicht mit Novellen umſpinnen, man kann ſie nicht pſychologiſch-biographiſch erläutern und wird ſie nicht poetiſch verketzern. Es gibt meines Wiſſens nur Eine Haydn'ſche Sonate, woran ſich eine jener Anekdoten knüpft, welche faſt alle Beethoven'ſchen Klavierſtücke ſo üppig überranken. Haydn ſelber erzählte nämlich in ſeinen alten Tagen ſeinem Freunde Griesinger, daß ihn um's Jahr 1770, als er eben von einem Fieber genas, die Arbeitsluſt wie ein anderer Fieberparoxysmus gepackt habe. Und obgleich ihm jede Arbeit ſtrenge verboten geweſen, überliſtete er doch ſeine Frau und die Wärterin und ſtahl ſich, während Jene in der Kirche war, aus dem Bette zum Klavier und ſetzte dort flugs die erſte Hälfte einer Sonate, und da er die geſtrenge Ehefrau heimkommen hörte, im Bette die andere Hälfte. Allein tückiſch genug mußte juſt dieſe einzige, mit einer

Anekdote geschmückte Fiebersonate verloren gehen; denn Haydn selber wußte nur noch, daß, wie sich's für eine Fiebersonate schickt, fünf Kreuze vorgezeichnet gewesen, und die Sonate mit fünf Kreuzen ist zur Stunde noch wieder aufzufinden.

Aber wenn uns auch der Faden verloren ist, an welchen wir Haydn's Klaviersonaten als Gelegenheitsgedichte im Goethe'schen Sinn verfolgen könnten, so finden wir in ihnen dafür historische Fäden anderer Art, die uns in die innere Lebensgeschichte der Zeit, und zwar fast eines halben Jahrhunderts, blicken lassen. Man kann keine Novellen und Gedichte über Haydn's Sonaten schreiben, wohl aber einen Commentar zum ästhetischen Fortschritt zweier Menschenalter. Darum muß man bei diesen Sonaten, wie beim ganzen Haydn, ganz besonders gegen ein blos auf vereinzelte Nummern gebautes Urtheil protestiren. Viel weniger noch als bei Mozart und Beethoven wird bei unserm Meister zur rechten Würdigung kommen, wer nicht die ganze Kette auch der minder reifen, auch der kleinen und anspruchslosen Werke kennt. Haydn hat massenhaft, gruppenweise gearbeitet; erst im Zusammenhange der

Gruppen seiner Werke erscheint er in seiner epochemachenden Größe.

Die ältesten und einfachsten Sonaten (z. B. Nr. 30 bis 34 der Holle'schen Stereotyp-Ausgabe) zeigen noch Form und Geist der Bach'schen Schule, und zwar in der schlichtesten Art des zwei-, höchstens dreistimmigen Satzes. So gehören denn auch zum Verständniß und Vortrag des jugendlichen Haydn durchaus Bach'sche Vorstudien. Bekanntlich hat Haydn nur den Philipp Emanuel Bach als seinen Lehrer der Sonatenform anerkannt. Allein diese Lehre war keine persönliche; sie beschränkte sich auf das Selbststudium der gedruckten Werke und zwar waren es zunächst nur die sechs ersten Sonaten jenes Bach, welche dem jungen Haydn plötzlich ein Licht anzündeten und eine Leuchte blieben für seine weitere Entwickelung. Der schöpferische Geist bedarf nicht reichen Lehrstoffes; er bekundet vielmehr den göttlichen Funken am frühesten darin, daß er auch einen armen Lehrstoff sich selber reich zu machen und aus Einem Buche mehr zu lernen weiß als Andere aus einer ganzen Bibliothek.

Haydn hat in seinen frühesten Sonaten den

Philipp Emanuel Bach noch nicht erreicht in der Fülle des Inhaltes und dem kühnen Spiele der Formen, namentlich der Modulationen; aber er hat sein Vorbild damals schon übertroffen in Einheit und Folgerichtigkeit, im sicheren Maße des Ganzen. Schon dem Jüngling und Schüler wurde es leichter, rund und „fertig“ zu werden als jenem gereiften Manne und Meister. Dies war eben Haydn's eigenste Natur: in gar manchem Stücke ward er von seinen großen Genossen erreicht und übertroffen, in der Sicherheit und Selbstgewißheit des Schaffens von Keinem. Uebrigens hielt Haydn bei seinen Klaviersonaten viel treuer und dauernder fest am Ausgangspunkt der Schule, an gewissen technischen Formen Philipp Emanuel Bach's, als in seinen übrigen Werken. Wie deutlich tritt jene alte Weise z. B. noch in der G Moll-Sonate (op. 54) hervor, während die gleichzeitigen Quartette und Symphonien, ja selbst die Klavier-Trios ein so ganz anderes Gesicht zeigen! Das Klavier war eben nicht Haydn's eigenstes Instrument, sondern das Streichquartett und das Orchester. Daraus quillt ein anderer Umstand, der seine Sonaten frühe schon in

Ungnade fallen ließ bei den Virtuosen und Handwerksmusikern: Haydn hat trotz seiner epochemachenden Sonaten dennoch keine neue Technik des Klavierspiels begründet, und steht hier nicht blos hinter Bach und Mozart und Beethoven zurück, sondern selbst hinter Clementi und Weber. Er selber sagte von sich an seinem Lebensabend: „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller.“ Darum schrieb er nirgends virtuosenhaft, im Gegentheil: er dämmte das Virtuosenthum, selbst in der Geigenmusik, wo er so gründlich neue Bahnen brach. In den Ideen und der Architektonik des Satzes liegt das Neue seiner Sonaten, nicht in der Spielart. Daram konnten sie nur solchen Leuten bedeutend erscheinen, denen die Musik eine Kunst ist, nicht aber Jenen, für welche die Musik zunächst ein Fingerspiel.

In den früheren Sonaten unsers Meisters begegnen wir dem ersten Satze meist als einem gravitätischen Moderato voll Pathos und hochgehenden Affektes, einem ächten, pompösen Rococo, stolz und prunkhaft verbrämt mit allerlei Coloraturschnörkeln,

mit vielen Trillern und Mordenten, wenn wir dieſe Sätze der ſpäteren Schreibart vergleichen, mit wenigen, gegenüber Seb. Bach's oder gar Couperin's galanter Klaviermuſik. Allegro und Adagio ſind in jenem erſten Satze gleichſam noch in eins verſchmolzen. Die ganze Sonate war in der alten Zeit, namentlich bei den Italienern, noch höchſt gleichartigen Ausdruckes in allen Theilen. Die verſchiedenen Sätze ſprachen denſelben Gedanken, dieſelbe Stimmung aus, nur in etwas andern Worten. Allein eben in der Blüthezeit Haydn's und Mozart's werden die Adagios immer pathetiſcher und ſentimentaler, die Allegros immer friſcher, kecker und luſtiger, die Gegenſätze ſchärfer, das Colorit beſtimmter. Die Sätze der Sonate geben nicht mehr den gleichen Gedanken in etwas andern Worten, ſondern nur noch verwandte Gedanken in mannichfaltigſter Sprache. Manchmal verfallen dann auch die beſten Meiſter hier in's Extrem und reihen (wie z. B. Haydn in dem Quartett mit den Variationen über ſein Kaiſerlied) die fremdartigſten Gedanken einheitlos an einander, und jedenfalls erſcheinen jene älteren Klavierſonaten Haydn's viel

einheitlicher in der Grundstimmung als seine meisten späteren Werke.

Weil nun der erste mäßig bewegte Satz den Allegro- und Adagiocharakter zugleich in sich schloß, und weil mit dem heitern Finale eben so häufig die Gravität des Menuetts verschmolzen war, so konnte man sich kurz fassen, und reichte vollkommen aus mit zwei Sätzen. Sind es ja drei, so wird der letzte gewiß winzig klein ausfallen. Im ersten Satz (dem Allegro) zeigt dann der Componist was er machen kann, im zweiten (dem Adagio) was er empfinden kann, und im dritten freut er sich, daß er fertig ist. Ich wenigstens kann mir die fingerlangen, meist höchst lustigen Finales in den frühesten Werken Haydn's wie der Schüler Bach's und der altitalienischen Triocomponisten nicht anders zurecht legen. In sechzehn bis zwanzig Takten spritzt der Componist zu guter Letzt noch seine Feder aus, und ist seelenvergnügt, daß er nun den Noten entlaufen kann in den Wald, oder zu seinem Schatz, oder zu seinen Freunden, oder sonst wohin. So malte der mittelalterliche Mönch einen drolligen Schlußschnörkel unter das heiligste Manuscript, und

schrieb voll Behagen in diese Vignette: „Ach lieber Gott, wie froh ich was, als ich schrieb Deo gratias!“ Und ein solcher grotesker Schlußschnörkel an einem Bildwerk, einer Dichtung, einer Sonate kann eben so gut die göttliche Unbefangenheit der ächtesten Künstlernatur verkünden, wie das bloße Handwerkszeichen eines geistlosen Arbeiters seyn. Wenn Raphael die Farbenreste seiner Palette zu einer Arabeske zusammenstreicht, so gibt es ein unnachahmliches Kabinetsstückchen, und wenn ein sonst erträglich mittelmäßiger Maler dasselbe thut, so wird eine dumme Kleckserei daraus.

Anfangs stutzt der moderne Mensch über diese wunderlichen Haydn'schen Miniaturfinales, reine Impromptus, leicht hingeworfene Themen ohne Durcharbeitung. Denn bei uns, die wir über die gebundene alte Schule spotten, ist es vielmehr ein unerträglicher Schulzwang geworden, daß jeder Satz einer Sonate sich ellenlang müsse ausmessen lassen, damit jede Faser des Themas ausgepreßt sey in Spiel und Arbeit aller ersinnlichen Art. Darin gerade erkenne ich eben auch den Frühlingsverkünder Haydn, daß er es schon als Jüngling gewagt, auch

einmal eine anmuthige, volksthümliche Weise spielend in den schulmäßigen Ernst der Sonate hineinzuwerfen, als einen guten Einfall, der sein Recht für sich hat auch ohne pedantisches Ausspinnen und Breitschlagen. Und wo Haydn selbst steif in der Form war, da war er doch frei und neu in den Gedanken: wir schmeicheln uns frei und neu in den Formen zu seyn, aber in den Gedanken sind wir dafür erschreckend steif. Einige jener kleinen Finales sind gleichsam aus nichts gemacht, aus Spinnweben gewoben, eine leibhaftige Satire auf den gedrungenen, schwerschreitenden, formenreichen ersten Satz derselben Sonate; dennoch wird der wahrhaft geniale Spieler originelle Gedanken auch aus diesen flüchtigen Schlußarabesken zu entwickeln wissen. Wie es aber viel leichter ist ein großes Gedicht mit Pathos zu deklamiren als ein kleines, feines Epigramm geistvoll zu sprechen, so ist es leichter, manche schöne große Sonate wirkungsreich vorzutragen, als so ein einziges winziges Finale wirkungsreich und im Geiste Haydns. Auf solchen Ruhm aber reflektiren unsere Klavierspieler zur Zeit noch nicht; denn es wäre ja vielmehr der

Ruhm eines geistvollen Mannes als eines Klavierspielers.

Zu allen Zeiten hat Haydn mit den Sprüngen seines Humors das oberflächliche Urtheil gefoppt und verwirrt. Eben jene übermüthigen Spiele des Witzes und der Laune waren es, die den Kaiser Joseph, einen eifrigen Musikfreund, verführten, seinen berühmten Haydn doch mehr nur als einen guten musikalischen Spaßmacher zu schätzen, während gründlichere Kenner gleichzeitig den anmuthvollen Rosetti warnten vor der Nachahmung Haydnschen Ernstes und Tiefsinnes, den er doch nicht erreichen könne! Und in den Tagen des tändelnden Rossinismus geschah es gar, daß man aus denselben Sätzen, aus welchen die Leute mit Zopf und Haarbeutel vordem Haydn, den Spaßmacher, herausgehört, nun Haydn, den Doktor, zusammenbuchstabirte. Seine liebenswürdige, selig vergnügt dahin schwebende Klavierphantasie (C dur, op. 58) wurde vor etwa vierzig Jahren als Ouverture einer mit Haydn'scher Musik ausstaffirten komischen Operette vorgesetzt, und erschien damals, vermuthlich wegen ihrer graziösen contrapunktischen Nachahmungen und

der keck originellen Modulationen, den mit italienischem Gegaukel verwöhnten Ohren viel zu ernst, streng und gedankenschwer!

Die älteren Sonaten Haydn's verrathen den einsamen Meister, der diese kleinen Werke zunächst für sich und seine Freunde schrieb, und sich's dabei gewiß nicht träumen ließ, daß sie nach hundert Jahren noch neu aufgelegt und commentirt werden würden. So einsam war überhaupt die Stellung des deutschen Kammermusikers in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Der Operncomponist stand vor einem glänzenden, wenn auch damals noch sehr örtlichen Publikum. Darum fehlt ihm jene vollendete Unbefangenheit, die uns bei Bach und dem jungen unbekannten Haydn so räthselhaft ergreift. Es ist die Schönheit der Jungfrau im Märchen, welche die Schönste ist von ihren Schwestern, darum weil sie selber gar nicht denkt, daß sie schön sey. Vielleicht ist Haydn nirgends so ächt naiv gewesen als in seinen besten Klaviersonaten. Was man dagegen in den spätern Symphonien Haydn's Naivetät nennt, ist manchmal gerade das Gegentheil, nämlich eine feine Coketterie; denn wer einmal ein berühmter

Mann ist, der hört von selber auf naiv zu seyn. Bach macht hundert Jahre nach seinem Tode viel mehr Epoche als bei Lebzeiten, und Haydn schuf reformatorische Werke da er nur erst ein einfacher Musikant seyn wollte, und nur für sich und die nächsten Kreise schrieb. So absichtslose Reformatoren sind also recht eigentlich Zukunftsmusiker. Bei dem arg mißbrauchten Wort Naivetät denkt man wohl zunächst an schalkhafte Einfälle, an eine gewisse treuherzige Bornirtheit, an ein Andante innocentemente mit Kindermelodien, und an musikalische Attrapen, die so nahe liegen, daß wir darüber überrascht sind, daß wir uns von ihnen haben überraschen lassen. Dergleichen Spielereien kommen jedoch in den früheren Perioden Haydn's überhaupt kaum vor, und bei Bach noch weniger. Es sind vielmehr gerade die erhabensten und großartigsten Sätze, in welchen die Naivetät, d. h. die Unbefangenheit, das Selbstvergessen, das Vergessen des Publikums und der äußern dem oberflächlichen Hörer zu Dank geschriebenen Effecte, bei diesen Meistern zu Tage tritt. So findet sich unter den ältern Sonaten Haydn's eine zahlreiche Gruppe (z. B.

Nr. 5, 14, 25 der Holle'schen Ausgabe) mit einzelnen Sätzen von so hohem Pathos, daß man den antiken Geist Gluck's in die Sprache der reinen Instrumentalmusik übersetzt glaubt. Die stolze, großartige Einfachheit, welche hier mit wenigen Noten uns in eine erhabene Stimmung versetzt, nenne ich Naivetät. Jeder Schüler könnte noch Hände voll Noten hineinwerfen, um diese Sätze effectvoller zu machen; aber der Meister war es, der jede Effectnote hinwegließ.

Haydn arbeitete treu, fleißig und fest und doch mit glatter Feder. Er schrieb rasch, während beim reflektirten, bewußt kritischen Schaffen die Gedanken tropfenweise fließen. Was er geschrieben, das stand und blieb stehen. Varianten zu seinen Werken gibt es nicht viele, indeß z. B. Bach und Beethoven gern nachbesserten und überarbeiteten. Wohl hat kein anderer Musiker mit größerer Selbstgewißheit geschrieben als Haydn, und selbst in seinen unbedeutendsten Stücken erfreut uns wenigstens das Eine, daß sie fertig sind, aus Einem Gusse, abgeschlossen. Ein symbolisches Werk, welches unvollendet über sich selbst hinausweist, war ihm fremd.

Trotzdem componirte er am Klavier — eine verpönte Weise, die bei minder ursprünglichen Geistern zu Flickwerk und gestohlenem Gute führt. Allein nicht der Handwerksgriff entscheidet beim ächten Künstler, sondern der Genius.

Es gibt mancherlei Aussprüche Haydn's, in denen er die unmittelbare Eingebung dieses Genius als das A und O des schaffenden Künstlers hinstellt und dagegen den Regeln der Schule blutwenig Credit gibt. Diese Aussprüche zeigen uns eben den ohne Reflexion schaffensbegeisterten, den wahrhaft naiven Meister, der folgerecht ein sehr schlechter Doktor war. Man könnte sie als Vorwort just hinter den Titel seiner Sonaten drucken. Vorab jene schlagende Sentenz, wie man am sichersten also componire, daß es auch „im Herzen sitzen bleibe." Der Tondichter versichere sich vor allen Dingen einer klaren und entschiedenen Stimmung; hält er diese fest, dann zeugt sie das Thema, hält er das Thema fest, dann zeugt es auch die folgenrechte und kunstgemäße Ausführung, und das Uebrige macht sich von selber. Für's Handwerk des Satzes galt ihm dann die Diktatur des Genius, der sich seine

eigenen Geſetze macht. „Hat Mozart es geſchrieben, ſo hat er ſeine gute Urſache dazu“ — ſo belehrte Haydn kurzweg jene Kritiker, die ſein Urtheil über die unharmoniſchen Querſtände in der vielbefehdeten Einleitung zu des großen Freundes C-Quartett wiſſen wollten, und gegen Albrechtsberger, der gar Quartenfolgen aus dem reinſten Satze zu verbannen gedachte, ſprach er das ſchlagende Wort: „Die Kunſt iſt frei und ſoll durch keine Handwerksfeſſel beſchränkt werden. Das gebildete Ohr muß entſcheiden, und ich halte mich für befugt wie irgend einer, hierin Geſetze zu geben. Solche Künſteleien haben keinen Werth; ich wünſchte lieber, daß es Einer verſuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu componiren.“

Nicht zu allgemeinen Grundſätzen ſoll man ſolche Worte ſtempeln; denn ein Maß, welches einem Haydn recht, iſt eben auch nur einem Mozart billig. Aber zur Charakteriſtik unſers Meiſters ſoll man die oft gehörten Sprüche immer wiederholen. Wir können und dürfen ſo naiv nicht mehr componiren: und gerade darum wollen wir Haydn's ſchlichte Klavierſonaten recht feſt halten, weil ſie Keiner mehr nachmachen kann.

Der Geist des deutschen Volksthums, der Geist der Antike und der Geist einer verjüngten christlichen Religiosität war es, kraft dessen Klopstock zur Begründung einer neuen großen Epoche unserer Litteratur berufen ward. Derselbe Geist in dieser selben dreifachen Offenbarung läßt sich auch bei den großen musikalischen Reformatoren des achtzehnten Jahrhunderts erkennen, und man findet ihn nicht blos in dem Gesammtbild dieser Meister, sondern selbst in verhältnißmäßig so kleinen Werken wie Haydn's Klaviersonaten. Die meisten der letztern sind herb und streng deutsch, und darum sehr unterschieden von den weichern, in italienischer Anmuth abgerundeten Sonaten Mozart's. Erst später verlor auch Haydn die eckige Härte des streng deutschen Styls, und gewann dafür ein Stück von der Grazie der italienischen Muster. Der jugendliche Haydn ist darum entschieden männlicher, aber auch spröder und herber als der weiblich gemüthvolle junge Mozart, während beide Meister in spätern Jahren diese Gegensätze wechselsweise austauschen, daß es uns zuletzt manchmal däucht, sie seyen wie Brüder gleichgeartet. Aber es bedurfte solch harter, einsamer,

abgeſchloſſener Anfänge, damit die höhere Inſtrumentalmuſik das ſeyn und bleiben konnte, was ſie ſpäter auch in ihrer glänzendſten Blüthe geblieben iſt, nämlich von aller Art Muſik das entſchiedenſte Eigenthum des deutſchen Geiſtes. Den ſelbſtändigſten deutſchen Styl zeigen diejenigen drei großen Meiſter, welche von Natur zunächſt zum Inſtrumentalſatz berufen waren, nämlich Bach, Haydn und Beethoven; Händel, Gluck und Mozart dagegen, deren Baſis auf dem geſungenen Wort ſtand, haben die Macht deutſcher Tonkunſt weit mehr darin bekundet, daß ſie das edelſte von fremder Art ſich dienſtbar machten und verdeutſchten, als daß ſie ſich in ſtreng nationaler Eigenart abgeſchloſſen hätten.

Weil nun aber die älteren Sonaten Haydn's ſo eckig deutſch, ſo herb männlich und ſo naiv großartig ſind, blieben ſie ſo vielfach ungekannt und unverſtanden. Es geht den Meiſten bei derlei Werken ungefähr ſo wie einem jungen Maler, der die ſtrengen, gedankenvollen Fresken von Cornelius in der Münchener Glyptothek zum erſtenmale ſah, und dann zu einem ältern Meiſter kam und ihm berichtete: er habe dieſe Fresken angeſehen, und ſie

hätten ihm nicht gefallen, und er habe sie wieder angesehen, und sie hätten ihm wieder nicht gefallen. Darauf erwiderte aber der Meister: „Dann müssen Sie diese Fresken noch einmal ansehen, und immer noch einmal, und müssen Sie so lange ansehen, bis sie Ihnen gefallen.“ Es gibt nämlich Genien, die so hoch stehen, daß wir, wenn uns eine ganze epochemachende Gruppe ihrer Schöpfungen schlechtweg nicht in den Sinn gehen will, nur ganz demüthig annehmen sollen, unser Auge sey noch zu stumpf, und wenn sie beim großen Haufen durchfallen, nicht diese Werke sehen durchgefallen, sondern der große Haufe.

Nun ist aber Haydn in seinen Sonaten (wie in den Quartetten und Symphonien) nicht bei dieser älteren Weise stehen geblieben, die uns die Tiefe wie die Härte und Beschränkung der deutschen Kunst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wohl in größerer Deutlichkeit darlegt als irgend ein gleichzeitiges Product der Poesie. Wir können vielmehr an dem Faden der Sonaten klar verfolgen, wie die Kunst von der Zeit des siebenjährigen Kriegs bis zur Revolution so mächtig wächst an subjectivem

Pathos und lyrischem Schwung (man vergleiche z. B. die Sonaten Nr. 3, 11, 18 mit Nr. 30—34); wie der ganze psychologische Gesichtskreis des Künstlers unendlich weiter und bestimmter wird (man vergleiche Nr. 2, 14, 25 mit sämmtlichen oben citirten ältern Sonaten), die Formen milder, phantasievoller und abgerundeter (Nr. 15—17), mitunter auch breit und überreich angesichts der frühern naiven Sparsamkeit (Nr. 9); wie der Musiker heraustritt aus der deutsch bürgerlichen Enge und Beschränkung, und in dem Bewußtseyn schafft, daß er sich ein nicht bloß deutsches, sondern europäisches Publicum erobert habe. Das letztere wird man freilich an Haydn's Sonaten nicht mehr wahrnehmen können, wohl aber an seinen Londoner Symphonien und den großen Quartetten, wenn man dieselben in dem ganzen wohlberechneten Pomp ihrer Effekte den naiven alten Sonaten gegenüberhält.

Dies alles sind jedoch nicht bloß persönliche Entwicklungen des einzelnen Meisters, sondern des Geistes der Zeit, wie er damals durch alle Künste einhergezogen ist. Wenige Tonmeister haben diesen ganzen Durchbruch und Uebergang zu unserer

modernen künſtleriſchen Culturgeſchichte ſo vollſtändig miterlebt, und alſo auch in ihren Werken mitgedichtet, wie Haydn, der mit ſeinen Anfängen bei Bach und Gluck, mit ſeinem Ausgang bei Mozart und Beethoven ſteht. Am deutlichſten und tiefſten mag man freilich dieſe ganze Kette der Entwicklungen in ſeinen Quartetten und Symphonien verfolgen, aber handlicher und bequemer für die große Mehrzahl der Kunſtfreunde in den Sonaten.

Als in den erſten Jahrzehnten dieſes Jahrhunderts die Leipziger Geſammtausgabe der Haydnſchen Quartette erſchien, entſchuldigten ſich die Herausgeber, daß ſie nahezu dreißig der ältern Quartette des Meiſters nicht aufgenommen hätten, weil dieſelben ihrer Meinung nach veraltet ſeyen, und wohl wenige Liebhaber mehr finden möchten. Dieſe Meinung entſprach in der That dem damaligen Geſchmacksdeſpotismus der romantiſchen Schule. Recht gründlich hatten uns aber die Franzoſen in der Würdigung eines ſo deutſch nationalen Meiſters wie Haydn beſchämt. Denn die Pariſer, dem Conſul Bonaparte gewidmete Geſammtausgabe brachte jene Quartette zu einer Zeit, wo ſie doch auch

ſchon „veraltet“ waren, und erhielt ſie durch eine lange Periode des einſeitigen Geſchmacks auch in dem Bewußtſeyn der deutſchen Muſikfreunde lebendig. Gegenwärtig ſind dieſe prächtigen kleinen Quartette von ſo ſprudelnder Friſche und Kraft der Erfindung ein neuer Schmuck auch der neuen deutſchen Geſammtausgaben geworden, und ich kenne nicht wenige Quartettſpieler, die ſich an denſelben als an einem jetzt wieder neuentdeckten Beſitz gar nicht ſatt geigen können, ja ich möchte wetten, in zehn Jahren wird man dieſe ältern Quartette ſelbſt in den öffentlichen Soireen unſerer Muſiker wieder hören. Sie ſind die Seitenſtücke zu jenen ältern Sonaten, die, ſeit fünfzig Jahren faſt verſchollen und vergeſſen, jetzt auch wieder in ſo ungebrochener Neuheit und Farbenfriſche ans Licht treten. Sollten es denn unſere Muſiker nicht empfinden, was es heißt, ſolche Urkunden zur innern Lebensgeſchichte einer muſikaliſch ſo großen Vergangenheit zum alten Plunder zu werfen? Urkunden, die gerade als verbindende Mittelglieder zwiſchen der ältern und neuern Epoche ein ſo glänzendes Zeugniß geben, daß die Muſik des achtzehnten Jahrhunderts den

andern Künsten fast ununterbrochen vorangeleuchtet und den Weg zur modernen Entwicklung gewiesen hat? Und ahnen unsere Klavierspieler denn nicht die gewaltigen Lücken ihrer historischen Studien, wenn ihnen auf der einen Seite Bach steht, und dann gleich auf der andern Mozart und Beethoven?

Indem ich nun auch ein Wort über den Vortrag der Sonaten Haydn's sagen möchte, muß ich zunächst bekennen, daß mir bis jetzt noch kein Klavierspieler von Profession begegnet ist, der sich herabgelassen hätte, eines dieser Werke privatim oder öffentlich zu spielen. Da es den meisten meiner Leser ganz gewiß ebenso ergangen seyn wird, so mag diese Thatsache zugleich als ein Zug zur Charakteristik der gegenwärtigen deutschen Musikzustände gelten. In origineller, wahrhaft selbständiger Charakteristik habe ich eine größere Zahl, namentlich der ältern Haydn'schen Sonaten, überhaupt nur von einer anspruchlosen Dilettantin gehört, die, in den Anschauungen der strengen historischen Schule der modernen Malerei künstlerisch erzogen, sich jenen Sinn auch für musikalische Einfalt, Plastik und Reinheit gerettet hatte, ohne

welchen man unsere ältern musikalischen Klassiker weder verstehen noch spielen kann; ein Umstand, den ich recht nachdrücklich betonen möchte; denn nichts bewahrt sicherer vor musikalischer Verschwommenheit und dem falschen Pathos der modernen Schule, als wenn man das historische Studium der bildenden Kunst Schritt halten läßt mit dem historischen Studium der Tonkunst. Uebrigens sind es bekanntlich auch mehrere feingebildete Damen der höhern Gesellschaftskreise gewesen, die vor Zeiten Beethoven's Sonaten durch ihren liebevoll eingehenden Vortrag in den musikalischen Cirkeln Wiens einbürgern halfen, als die Collegen vom Fach größtentheils nur erst ein Nasenrümpfen für die unverstandenen Werke des großen Künstlers hatten. Wie den Musikern Beethoven's Sonaten damals zu schwer waren, so sind ihnen heute die Haydn'schen zu leicht. Denn leider überwiegt in unserer Kunst so häufig das Handwerk den Geist, daß es noch immer eine gangbare Sache ist, den Werth einer Tondichtung nach dem Centner- oder Pfundgewicht ihrer Schwere zu taxiren, und nach den Pferdekräften, welche die Technik zu deren Bewältigung aufzubieten hat.

Haydn's Sonaten sind leicht zu spielen, und schwer vorzutragen. Bei den ältern muß man vor allem den kurz gepackten Bau berücksichtigen der sich in knappen Perioden, rasch wechselnden Gegensätzen, in einer viel weniger fließenden als springenden Schreibart ausspricht. Es liegt die Gefahr nahe, daß diese kurzen Perioden an dem modernen Ohr vorübergleiten, ehe wir, nur noch gewöhnt träumerisch lang ausgesponnene Musik zu hören, dieselben nur recht gefaßt haben. Aeußerst leicht überhören wir die knappen Tonstücke. Dem muß der Spieler begegnen durch einen das Einzelne aufs klarste markirenden Vortrag, der viel weniger nach breitem Fluß als nach scharfem Gliedern der Theile strebt und uns nachhilft schneller zu hören und zu fassen. Bei einem modern langathmigen Tonstück soll der Spieler uns rasch über endlose Flächen hinausführen und im Geiste des Vortrags das Lange kürzen; bei Haydn soll er umgekehrt das Ueberkurze uns verlängern, nicht indem er es langsam, sondern indem er es individuell vorträgt, und inmitten des drängenden Wechsels der Gedanken das Ohr zwingt so intensiv zu hören, daß es in fünf Minuten eben

so viele Bilder aufnimmt und ordnet als bei einem neuern Tonstück in einer Viertelstunde. Wer Bach spielen kann, der weiß, was ich unter dieser Kunst des individuellen Vortrags verstehe.

In der Art dieses individuellen scharfkantigen Vortrages selbst aber hat uns der Tonsetzer das weiteste Feld gelassen; denn er stellt das Urtheil und die Empfindung der Spieler so hoch, daß er ihnen oft kaum ein einziges Forte oder Piano vorschreibt. Dadurch kommen manche Leute auf die Meinung, man müsse so eine ganze Sonate wie ein Vaterunser herunterbeten, und ein recht langweiliger farbloser Vortrag sey der eigentlich klassische für unsere Klassiker. Gerade umgekehrt sind Haydn's Sonaten bloße Skizzen, aus denen man etwas muß machen können, was der Meister nur angedeutet, nicht vollständig ausgesprochen hat. Die Maler kennen den Zauber einer Handzeichnung, einer Bleistiftskizze, sie schätzen dieselbe oft höher als das ausgeführte Gemälde, und es unterscheidet gerade den Künstler und Kenner von dem bloßen Dilettanten, daß Jene den Geist einer solchen Skizze auch aus wenigen Strichen herausfühlen, und wohl wissen

daß ein mittelmäßiges Talent viel eher ein brillantes Bild als eine geistvolle Skizze zu Stande bringt. Wer es lernen will diesen Reiz der Skizze zu empfinden, der studiere Haydn's Sonaten so lange bis sie ihm gefallen. Die Klaviersonate ist ja überhaupt ihrer Gattung wie der Natur des Instruments nach vielmehr zur bloßen Umrißzeichnung als zum ausgeführten Bilde berufen, und wer eine Sonate darum preist, weil sie mehr ein Quartett oder gar eine Symphonie sey als eine Sonate, der sagt objektiv einen Tadel, und subjektiv eine Dummheit.

Ich habe hier vorwiegend von Haydn's ältern Sonaten gesprochen, weil sie mehr der Erläuterung bedürfen; die spätern liegen uns näher; und Haydn der Greis wird zur Zeit noch viel allgemeiner verstanden als Haydn der Mann und Jüngling.

Man streitet jetzt über alt und neu in der Musik, und die ganze Litteratur dieser heitersten und friedlichsten Kunst ist darüber zum Tummelplatz des elendesten Parteigezänkes geworden. Alt und neu sind trügerische Stichworte, um so trügerischer als man sie willkürlich verwechselt mit alt und jung. Gar häufig ist das Neue alt, das Alte jugendfrisch.

Ich ſtreite für den Genius der Jugend in der Kunſt, indem ich für Haydn's ältere Sonaten das Wort erhebe, und wer die Frühlingstage der modernen Tonkunſt heute noch nachgenießen will, der lebe ſich ein in dieſe und ähnliche Werke.

Wie aber der einzelne Menſch wohl böſe, kranke Stunden hat, wo er ſtumpf wird für die friſchen, fröhlichen Eindrücke des Geſunden, Reinen, Naiven und Jugendlichen, wo er ſich ärgert daß der Himmel ſo blau und der Wald ſo grün, und ein ſchönes Mädchen ſo rothwangig und hellaugig iſt, ſo ergeht es auch zeitweilig ganzen Geſchlechtern und ganzen Gruppen und Schulen der Künſtler und Kunſtrichter. Dann findet man Goethe's kleine Lieder und Haydn's kleine Sonaten leer und farblos, und wühlt ſich in pathetiſch reflectirte, mit dunklen Formen und den Reizen geheimnißvollen Gedankenſpiels prunkende Kunſtwerke ein, damit man über den Räthſeln der eigenen und fremden Reflexion vergeſſe, daß man nicht mehr ſo friſch und rein zu empfinden vermöge wie ehedem. Eine ſolche Periode liegt in der Poeſie und bildenden Kunſt nahe hinter uns, aber die Gegenwart iſt hier wieder unvergleichlich geſunderen und

helleren, jugendlicheren Blickes geworden. In der Musik, die jetzt der allgemeinen ästhetischen Bildung nachhinkt, während sie ihr im achtzehnten Jahrhundert prophetisch voranschritt, sind wir noch nicht so weit. Ein großer Theil der Künstler und Kunstfreunde ist hier jetzt gerade so arg und noch ärger blasirt als die Litteraten in den schwülsten Tagen der Romantik und des seligen jungen Deutschlands. Möchten ihnen solche Werke wie Haydn's Sonaten ein Jungbrunnen werden, daraus sie — das Alter so vieles Neuen und die ewige Jugend so vieles Alten erkennend — sich selber wieder jung trinken!

IV.

Sebastian Bach's Klavierwerke in der Gegenwart.

(Geschrieben im Frühling 1859.)

Fast dünkt es Einem jetzt ein halber Frevel, über Musik zu schreiben. Denn wer in die schweren Geschicke dieser Zeit nicht handelnd greifen kann, der meint, er müsse wenigstens redend hineingreifen; und mancher fleißige Kunstfreund getraut sich nicht einmal mehr zu musiciren, wie es ja Viele auch für sündlich achten, bei tiefer Trauer, oder in der Charwoche oder am Bußtage ein Klavier anzuschlagen. So glaubt der gemeine Mann, „Musik" sey allezeit lustig und nennt einen Choral nicht Musik. Und der Gebildete folgt ihm halbwegs: in ernster Lage die würdigste Instrumentalmusik zu machen, Musik zu *spielen* däucht uns zehnmal leichter frivol, als eine würdige Weise zu singen; denn jene reine,

abſolute Muſik ſchwebt uns doch immer ſo obenhin als die beſonders luſtige Kunſt vor.

Die Heiterkeit der Kunſt erkennt überhaupt Jedermann; den Ernſt der Kunſt aber nur der reifere Geiſt. So iſt es denn ein Zeichen unſerer Reife, daß die Gegenwart dem Ernſte auch der heiterſten Kunſt, der Muſik, täglich tiefer nachſpürt und ihren Zuſammenhang mit allen Geheimniſſen des nationalen Lebens zu ergründen ſucht. Sollte es da nicht gerade in ſchwerer Zeit erhebend ſeyn, auch auf dieſem Punkte für den Fortſchritt unſerer Geſammtkultur Zeugniß abzulegen?

So dachte ich manchmal in jetzigen Zeitläuften, wo ich die Klavierwerke des ernſteſten deutſchen Tonmeiſters, Sebaſtian Bach's, fleißig und mit wahrer Erbauung zur Hand nahm. Vor hundert und mehr Jahren, da ſie geſchaffen wurden, ſtanden dieſe merkwürdigen Denkmale deutſchen Tiefſinnes gar verſteckt, dann faſt verſchüttet und vergeſſen; jetzt ragen ſie immer höher über alles deutſche Land. Darf es uns nicht ſtolz und getroſt machen, daß jener kerndeutſche Mann, der vor zwanzig Jahren faſt nur noch als ein Zuchtmeiſter der Schule galt,

jetzt wieder alle kunstgebildete Welt so gewaltig vergnügt und erhebt, als plagt und demüthigt? —

Bach zu verstehen, heischt Arbeit; spielend ist noch kein Mensch mit ihm zurecht gekommen, und wer ihn genießen will, muß selber starken und gereiften Geistes seyn; für große und kleine Kinder hat Bach keine Note geschrieben, sondern für Männer und für solche Frauen, die einen ächten Mann zu fassen vermögen. Nun hat es zwar unserem Meister nie an solchen Kennern und Bewunderern gefehlt, weder bei Lebzeiten noch nachher; allein dies war doch immer ein enger, fachgelehrter Kreis. Sein größeres Publikum hat Bach erst in unsern Tagen gewonnen, und wenn die Deutschen wirklich das sind, wofür man sie hält, ein Volk von Denkern, dann kann dieses Publikum mit der Zeit auch noch ein großes werden. Zwei Jahrhunderte dürfen stolz seyn auf Bach: das achtzehnte hat ihn geboren für die Schule und die Kenner, das neunzehnte für die Nation. Ich betone das letztere Wort, denn ein nationaler Meister wie Gluck, wie Goethe und Lessing kann Bach seyn, ein volksthümlicher wie Mozart und Schiller niemals.

Daß aber Bach der Nation gewonnen wird, ist eben ein Ehrenzeugniß der Gegenwart. Weder in der süßlichen Spielerei des italienischen Opernschwindels, noch in der Sentimentalität der romantischen Schule oder in der Frivolität der jungdeutschen vermochten wir ein rechtes Herz zu fassen für ihn; jetzt vermögen wir's. Es mußte viel zusammentreffen, daß wir's vermochten: der wiedererwachte Eifer und die Selbstentsagung historischer Erkenntniß; eine festere Verkettung der Musikgeschichte mit der Kunstgeschichte, der Kunstgeschichte mit der Culturgeschichte; strengere Zucht des Kunsthandwerkes und vor Allem ein männlicher, deutscher und religiöser Zug, ein ernster Geist der Zeit. Alle Epochen kindisch tändelnder oder weibisch weicher Kunstideale haben sich mit der Geringschätzung des Unverstandes von Bach abgewandt.

Dennoch sage ich, er vergnügt und plagt, erhebt und demüthigt die Gegenwart. Denn diese Gegenwart ist eben doch auch aus ungleichem Garne gewoben, wie jeder Einzelcharakter, und es sind zum Theil gar wunderliche Gründe, aus denen man der Bach'schen Weise wieder ein geneigtes Ohr geliehen. Sie werden uns zeigen, daß wir zwar stolz

seyn dürfen auf den Wiederbesitz Bach's, allein beileibe nicht allzu stolz.

Wer Bach nicht versteht und genießt, dem imponirt er einstweilen, und wer den Kunstreiz seiner Fugen und Toccaten nicht fassen kann, dem übt das Tongewimmel, flott gespielt, wenigstens einen wundersamen Nervenreiz. Die gröbste und die feinste Art des Kunstgenusses geht hier friedlich selbander. Tausende von Hörern, die bei Bach's Polyphonie weder wissen, was sie sich denken, noch was sie empfinden sollen, staunen doch über das rhythmische Rauschen dieser Polyphonie, das sie bewegt gleich dem Rauschen eines Wasserfalles, und lassen das Wellengeplätscher der geheimnißvollen Tonfluth träumend an ihre Brust heranspielen, daß es ihnen zu Muthe ist, als badeten sie in einem leicht bewegten See. Sie genießen lässig und sinnlich, während der Kenner bei denselben Stücken nur in ernstem Nacharbeiten des tiefsinnigen Formenkampfes mehr denkend als empfindend genießen kann. Bei Musikfesten erleben wir jetzt wohl auch eine Wirkung Bach'scher Orchestersuiten auf die Massen, von der man sich vor zehn Jahren noch nichts hätte träumen lassen.

Es ist das bei eben dieser „Masse“ zunächst freilich nur eine sehr materielle Wirkung. Schon das Auge ergötzt sich, wie da die Geigenchöre gleich streitenden Heeren aufsteigen, und die getheilten Rotten der Fiedelbögen im breiten Staccato wie zum Bajonettangriff gegen einander ausziehen. Die trutzige Kraft, die Ueberfülle und das starre Gleichmaß der rhythmischen Figuren packt den Einen fast körperlich erschütternd, dem Andern dünkt das lustig unterhaltsam. Die Menge steht vor einem solchen Tonwerk, wie unsere Großväter vor einem gothischen Bau:[1] fast Alle staunen, Manche lächeln, nur Wenige erkennen

[1] Es ist ja gegenwärtig landläufig, Bach's Kunst mit der Gothik zu vergleichen. Vor hundert Jahren, d. h. fast zu Bach's Lebzeiten, verglich Marpurg die damalige italienische Opernmusik, also das gerade Widerspiel, mit der gothischen Baukunst, nämlich wegen der vielen Verschnörkelungen der Melodie, „die den Ausdruck ersticken, gleich wie man beim gothischen Bau vor den vielen verstellenden Zierrathen das Hauptwerk nicht erkennen kann.“ Manche Rossini'schen Arien würden dann später erst recht den Gipfel der Gothik in der Tonkunst erreicht haben! Es gehört zu den tiefsten Räthseln der Kulturgeschichte, daß das achtzehnte Jahrhundert in der Kunst Sebastian Bach's ein dem gothischen Ideal so verwandtes Streben entfalten, im Urtheil über die bildenden Künste dagegen jenes Ideal so ganz verkennen und mißachten konnte.

und genießen; aber Jeder nimmt den Eindruck des Räthselhaften und Ungewöhnlichen mit.

Man sieht aber, es sind zunächst zwei grundschlechte Motive, um derentwillen viele Hörer jetzt den volltönigen Bach'schen Instrumentalsatz für concertfähig halten und bewundern: die Lust an der Virtuosentechnik und an gedankenloser, nervenberauschender Musikträumerei. Der alte Bach ist unschuldig daran, daß er diesen Leuten gefällt, und stiftet doch nebenbei einiges Gute selbst durch diese gedankenlose Masse. Die Leute fühlen nämlich denn doch, daß sie diese Musik, die ihnen gefällt, eigentlich nicht verstehen. Niemand entgeht so leicht dem Zauber des Geheimnißvollen, der in hohen, unverstandenen Dingen ruht; das sonst unbegreifliche Durchschlagen der dunkeln letzten Werke Beethoven's ist neben der modernen Concertfähigkeit Bach's ein Zeugniß dafür. Auch wem dergleichen Werke siebenfach versiegelt sind, der betrügt sich selber wenigstens zu einem Stück Verständniß, weil der Verdacht viel näher liegt, daß er ein Flachkopf, als daß Bach ein Wirrkopf sey. Solche dunkle Autoritäten stiften reichen Segen jener Selbstbescheidung, welche dem

Zeitalter, da Bach wirkte, der allweiſen Zopfzeit, oft viel ſaurer ankam, als der Gegenwart. Selbſt der Muſikgelehrte beugt ſich ſchweigend vor der Willkür Bach's, wo er ſie nicht zu rechtfertigen vermag, und wenn der alte Meiſter Quintenfolgen und Querſtände ſetzt, ſo bietet die Theorie allen Scharfſinn auf, um den Fehler geiſtvoll zu finden, von dem man bei einem lebenden Künſtler kurzweg ſagen würde, es ſey eben ein Fehler. Scheinbar ſündigt Bach fort und fort gegen das Geſetz der Harmonie; in der That aber brachte er erſt recht dieſes Geſetzes Erfüllung. Abt Vogler ſuchte noch Bach's Choräle zu verbeſſern; er that dies in demſelben Jahrhundert, wo der böhmiſche Maler Joſeph Hickl ein Bild von Correggio verbeſſerte und an den Rand ſchrieb: „Correggio pinxit, Josephus Hickl correxit.“ Wir ſuchen Bach, beſcheidener und hiſtoriſch objectiver, viel mehr zu ſtudiren als zu meiſtern; denn gerade der Gebildetſte hat beim Anblick ſeiner Werke recht klar das Bewußtſeyn, ein ungeheures Bildungsmaterial vor ſich aufgehäuft zu ſehen, bei welchem es eines Jahrhunderts bedurfte, nicht, daß es erſchöpft, ſondern daß es erſt recht für uns und

die Nachkommen aufgeſchloſſen wurde. So demüthigt Bach die Gegenwart in zwiefacher Weiſe: die Verſtändigen treibt er zur Selbſtbeſcheidung und die Unverſtändigen zum blinden Autoritätsglauben.

Bach's Stellung gegenüber den äſthetiſchen Parteien iſt überhaupt ganz einzig. Wie er früher unter allen muſikaliſchen Großmeiſtern die ſchlimmſte hatte, nämlich ſchier gar in den Schulſchrank verbannt zu ſeyn, ſo hat er jetzt die beſte, nämlich die eines wiedererweckten, nach allen Seiten friſch wirkenden Künſtlers, deſſen Werke neu ſind und doch vom Alter und überlieferter Autorität geheiligt, und den jede Partei zu ehren ſucht, weil ſie in ihm ein Stück ihrer ſelbſt wiederfindet und alſo ſich ſelber ehren will.

Die Männer der reinen altkatholiſchen Kirchenmuſik ſehen in Bach den letzten wahren Tonmeiſter, der zwar ſchon halb ein Abtrünniger war, dem Fluche des achtzehnten Jahrhunderts und des Proteſtantismus verfallen, aber doch ein ſo herzbewegender Ketzer, daß ſie ihm gerne noch einen Platz in ihrem muſikaliſchen Himmel herausklügeln möchten, wie Andere dem Heiden Sokrates die chriſtliche Seligkeit.

Feiern nun Dieſe Bach als den letzten wahren

Muſiker, ſo feiern ihn die Klaſſiciſten der Haydn-Mozart'ſchen Richtung als den früheſten *abſoluten* Tondichter, der die deutſche Inſtrumentalmuſik, die abſolute Muſik, auf eigenen Füßen ſtehen lehrte, als den Johannes der klaſſiſchen Zeit, aus deſſen Schule die großen Wiener Meiſter ihre beſten contrapunktiſchen Feinheiten und Kraftſtücke überliefert erhielten.

Bach ſteht an einem Kreuzweg. Auf der einen Seite führen die Straßen zurück in's Herrſchergebiet der Vocalmuſik, deſſen größte Markſteine Paleſtrina und Händel geſetzt haben; auf der anderen vorwärts in das neue Reich der inſtrumentalen Kunſt. *Gleichmäßig*, gleich ihm, griff vorher Keiner beſtimmend in beide Gebiete, nach ihm nur Mozart. In dem nie erlöſchenden Principienſtreit über den Vorrang der vocalen oder inſtrumentalen Kunſt berufen ſich darum die Streiter aus beiden Lagern gleicherweiſe auf Bach als Muſter und Vorbild.

Blicken wir weiter im Kreiſe der Parteien, ſo fühlen die Beethovenianer die Verwandtſchaft Bach's mit der hart angefochtenen letzten Periode Beethoven's gar wohl heraus und erkennen in ſeinen großen myſtiſchen Werken Typus und Schlüſſel zu

Beethoven's mystischem Ausgang, in seiner H Moll-Messe eine Vorschule zu Beethoven's großer Messe, in manchen seiner wuchtigsten Klaviersätze Beweisstücke zu jener aus Beethoven's Spätblüthe geschöpften neuen Lehre, kraft deren das wahre Genie über der Tiefe die Klarheit und über der Originalität die Schönheit von Rechtswegen vergessen soll.

Schon bei Beethoven's Lebzeiten ahnte man den gemeinsamen mystischen Zug, der dieses Meisters letzte Werke so nahe an Bach heranführt. Beim Erscheinen von Beethoven's großer Klaviersonate op. 101 im Jahre 1817 legte ein Kritiker der „Allgemeinen Musikzeitung" den Verehrern Bach's vor Allen diese merkwürdige Schöpfung an's Herz, die in der That nicht blos im Geiste sondern auch in der Technik im besten Sinne an Bach erinnert. Bei vielen Romantikern jener Zeit lag in solcher Parallele freilich noch ein ziemlich zweideutiges Lob, und der russische Staatsrath Lenz bemerkt in seinem Buche über Beethoven's drei Stylperioden zu diesem Vergleich: „La gazette pensait sans doute à la fugue du Final, en prononçant le nom de Bach dont Beethoven ne rappele pas plus dans cette

Sonate que dans ses autres compositions, le style sévère, les magistrales grandeurs d'une école sans pitié dont il n'avait que faire. La vie pour Bach, c'était la Fugue, pour Beethoven la Symphonie; distance incommensurable.“ Allein nicht „die Strenge des Styles und die magiſterhafte Großheit einer erbarmungsloſen Schule“ iſt es, was Bach und Beethoven zuſammenführt, ſondern die ideale Myſtik, die Transcendenz in Form und Gedanke, welche eben ſo tief aus gar mancher frei geſetzten Sarabande und Arie Bach's ſpricht, als aus den ſtreng contrapunktirten Sätzen in Beethoven's großer Meſſe, in ſeinen letzten Quartetten und Sonaten. Nicht als Magiſter, ſondern als kühne, überſchwängliche Romantiker begrüßen ſich Beide. Wie tief ahnte ſchon der mit ſo klarem hiſtoriſchem Blick begnadete K. M. v. Weber, der große Romantiker, dieſen Zug des Magiſters, als er ſchrieb: „Sebaſtian Bach's Eigenthümlichkeit war ſelbſt in ihrer Strenge eigentlich romantiſch, von wahrhaft deutſcher Grundweſenheit, vielleicht im Gegenſatze zu Händel's mehr antikem Geiſte.“

Es iſt in der That eine wunderſame Eigen-

ſchaft Bach's, daß er eine ganze Schaar ſpäterer Entwickelungen prophetiſch in ſich ſchließt, — und Prophezeihungen verſteht man bekanntlich erſt, wenn ſie erfüllt ſind. Das dürfen wir jetzt ſagen; hätte er oder ſeine Schüler es ſelber vorverkündet, ſo wäre es eine Lächerlichkeit geweſen. Ich greife auf's Gerathewohl in ſeine Klavierwerke, und faſt bei jedem Griff blickt uns eine neue Wahlverwandtſchaft mit ſpäteren Geiſtern entgegen, und doch immer gebannt in die ächte feſte Grundform des alten Bach. Liegt nicht die weiche Lyrik unſerer beſten Romantiker im Geſange jener zweiten Bourée der H Moll-Partita wie in der Knoſpe beſchloſſen? oder Mendelsſohns weibliche Anmuth im A Dur-Präludium des zweiten Theiles des wohltemperirten Klaviers? und dann die ſtürmende Leidenſchaft Beethoven'ſcher Romantik in der trutzig aufbrauſenden erſten C Moll-Phantaſie? Und daneben wieder Haydn's beſchaulicher, naiv erzählender Ton in der Aria der vierten Partite (D Dur), und dann wieder das ganze entfeſſelte Pathos und übermüthige Formenſpiel moderner Bravour in der chromatiſchen Phantaſie und Fuge (D Moll)! Haſſe's und Gluck's ſchlichte Melodien-

Plaſtik neben dem gewagteſten contrapunktiſchen Bau, und hart dabei das reine Modulationsſpiel vieler Präludien, an das Traumgewebe moderner Etuden erinnernd und ſo baar aller beſtimmten geformten Melodie, daß man ſich ſchon zu der barocken Sünde hat verlocken laſſen, einzelne dieſer Sätze als bloße Begleitung zu nehmen und ihnen ſentimental moderne Melodien überzulegen und zwar mit Texten aus — Lamartine's „Méditations poétiques!“

So vielgeſtaltig und doch in jedem Takte als er ſelbſt erkennbar iſt kein zweiter Tondichter. Darum lobt und tadelt jede Partei an ihm, und gerade was die eine lobt, tadelt die andere, und doch bewundert ihn jede. Eben darum aber iſt Bach nicht bloß ein fördernder, er iſt Vielen auch ein gefährlicher und verwirrender Meiſter, und man kommt wohl noch zu der Einſicht, daß er das vielleicht am wenigſten iſt, wozu man ihn faſt ein Jahrhundert lang ausſchließlich hat machen wollen, nämlich ein Schulmeiſter.

Kinder ſoll man nicht ohne Führer in den Wald ſchicken, und Bach's Werke ſind für den Schüler ein wahrer muſikaliſcher Hoch- und Urwald.

Gar oft führt den einſamen Wanderer ein

breiter Weg von guter Richtung in den Wald hinein, und wir ſchreiten eine Weile luſtig vorwärts und dünken uns, obgleich landesunkundig, dennoch des Zieles ſicher. Aber die ſchöne Fahrbahn wird immer graſiger und ſchmaler, je tiefer wir in's Dickicht dringen; rechts und links zweigen ausgefurchte Wege ab: es ſind Holzwege, die ſich zwiſchen den Wurzelſtöcken eines gefällten Schlages verlaufen; auch wohlbetretene Fußpfade verlocken uns; doch ſind es nicht Fährten des Menſchen, ſondern des Wildes, und enden bei einer einſamen Quelle. Mögen wir aber auch geraume Zeit ſuchen und laviren; ein rechter Wanderer geht wohl um, aber er geht nicht irr. Die Logik der Ortskunde leitet ihn ſelbſt in fremder Wildniß zuletzt ſo gewiß an's Ziel, wie den Hund der Inſtinct der Ortskunde, — ich meine in Deutſchland, wo denn doch auf jede Meile ein Wirthshaus kommt.

Bei Bach iſt nur der Mann von gereifter und gereinigter Kunſtbildung ſolch ein rechter Wanderer. Er wird wunderbare Kraft und Verjüngung von ſeiner Wallfahrt heimbringen. Von den Andern dagegen ſind ſchon Tauſende in Bach's Werken recht eigentlich als in einem Zauberwalde ſtecken geblieben.

Dieſes Urtheil ſetzt den Meiſter nicht herab; er theilt ſolche Eigenſchaft mit verwandt tiefſinnigen Genien erſten Ranges, mit Dante zum Exempel und Shakeſpeare. Man kann ſich raſch derart in Bach hineinſpielen, daß man jede andere Muſik flach und reizlos findet; die Stock-Bachianer ſind ſeit alter Zeit die einſeitigſten und ungerechteſten Leute geweſen. Selbſt wer vorübergehend ſich ungetheilt mit Bach befaßt hat, der weiß, daß es zwar ſchwer hält, zu ihm einzugehen, aber noch viel ſchwerer, aus ſeinen Feſſeln wieder herauszukommen. Der Schlüſſel liegt nahe. Bach ſchließt eine ganze Welt von Entwickelungen keimhaft in ſich, die er uns aber nur gegen redliche Arbeit zum Genuſſe gibt. Bach zu genießen iſt nicht ein geſchenktes, ſondern ein erworbenes Gut; wir glauben zuletzt ein wahres Eigenthumsrecht an dem Manne zu beſitzen, und er läßt uns nicht wieder los, weil wir ihn nicht wieder loslaſſen. Kein anderer großer Meiſter hat ſo viele Stücke geſchrieben, die anfangs hart oder leer oder verworren klingen; je mehr man ſich aber hineinſpielt, deſto weicher, voller und klarer erſcheinen ſie; denn der Meiſter hat nicht aus einer geläufigen Schulform,

sondern aus sich selbst heraus gearbeitet. Es gehört Energie und Charakter dazu, ein recht schroffer Bachianer zu werden. Gerade solche Leute finden aber in dem Verschlossenen, Keimhaften seiner Muse einen ihrer eigenen Natur viel verwandteren Reiz, als in der Vollblüthe Mozart's und Beethoven's. Daneben fesselt das dämmernde Helldunkel manches unter den größeren Werken Bach's um so gewisser, je mehr man ihm nahe tritt; denn weil wir es niemals ganz durchschauen, so bleibt der ewig junge Reiz eines halb gelösten Räthsels. So packt der Meister seine eingeweihten Jünger und Freunde mit eherner Faust, und wie er sich in sich selbst genug war und eine kleine Welt in sich beschloß, so genügen sie sich auch in ihm.

Der Grund aber, weshalb Bach den einseitig in ihm Befangenen so leicht irre führt, liegt nicht in seiner musikalisch-technischen Besonderheit, sondern in seiner ästhetischen Naivetät. Bach arbeitete zwar in stetem Verkehr mit einer fachgelehrten Kritik; er stand hier gar nicht so einsam, wie man wohl meint, sondern im Gegentheil mitten im strengen und eifrigen Zunfttreiben; er war selber ein rechter technischer Kritiker und fand frühe schon rein musikalische

Recenſenten und ſeinen Biographen. Einige vernichtende Kraftſprüche Bach's über allerlei Unfug in Satz und Spielart pflanzten ſich fort bis auf dieſen Tag. Ich habe die muſikaliſche Tageslitteratur aus den erſten Jahrzehnten unſers Jahrhunderts auch im Hinblick auf Bach fleißig durchgegangen, um ein genaueres Maß ſeiner früheren Würdigung, d. h. ſeiner Verſchollenheit zu gewinnen. Man findet in jener Zeit erſchreckend ſelten ſeiner Werke gedacht; viel lebendiger waren die Anekdoten und Kraftſprüche ſeiner geſtrengen Kritik. Als das mahnende Geſpenſt eherner Technik erſchreckte er noch ein Geſchlecht, welches nicht mehr die Kraft beſaß, ihn zu umfaſſen und zu lieben. Allein ſo fachgelehrt kritiſch auch Bach geweſen, ſo arbeitete er doch nicht angeſichts eines größeren allgemein gebildeten Publikums und noch viel weniger angeſichts einer äſthetiſchen Kritik. Die Aeſthetik hat ihrerſeits bis zur neueſten Zeit faſt niemals recht gewußt, was ſie mit Bach anfangen ſolle und ihn unglaublich lange geradezu todtgeſchwiegen. Ich ſage, Bach iſt äſthetiſch noch ganz naiv, das heißt, er trifft in wunderbarem Inſtinkte oft genug den Nagel auf den Kopf, irrt

aber auch nicht selten in den Zielen und Mitteln seiner Kunst, und wagt Probleme, die man nur seiner Zeit und seiner genialen Gewaltsnatur zu Gute halten kann. Nicht als Musiker, wohl aber als Aesthetiker stand er merkwürdig einsam. Von kecker Wagniß einer über die Grenzen unserer Kunst hinausführenden Symbolik, wie sie seit Gluck, Haydn und Mozart im Grunde nicht mehr möglich ist, sind namentlich fast alle größeren Gesangwerke Bach's erfüllt, während uns die Instrumentalwerke, namentlich viele Orgelstücke und das wohltemperirte Klavier durch ihre vorweg eng begränzten Ziele und Mittel neben dem reinsten technischen zugleich den reinsten ästhetischen Genuß gewähren. Allein gerade weil Bach's ästhetische Wagnisse niemals blos keck, sondern immer auch geistvoll, oft bezaubernd naiv sind und sich in seinen umfangreichsten und tiefsinnigsten Werken, in den Passionen, Messen und Cantaten, der Natur der Aufgabe dieser Riesenwerke gemäß, am stärksten und zahlreichsten finden, so vermag er eben so unwiderstehlich zu verwirren, und zwar geistvolle Leute viel leichter als mittelmäßige Köpfe. Bei Bach finden die streitenden ästhetischen Parteien

unſerer Muſiker ein Arſenal ohne Gleichen, und es gibt keine Richtung, die bei ihm nicht irgendwo eine Waffe wider einen beliebigen Gegner aufgreifen könnte.

Als ich vor neun Jahren gelegentlich der hundertjährigen Todesfeier Bach's jene Skizze über ſeine ſociale Stellung ſchrieb, welche ſich im erſten Bande dieſer „muſikaliſchen Charakterköpfe" findet, ſchloß ich mit dem Worte: „Unſere geſammte muſikaliſche Entwickelung wird in „ſonderbare Bewegung" gerathen, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bach's, wie wir uns deſſen in nicht allzu ferner Zeit verſehen, bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat." Dieſe Bewegung iſt inzwiſchen ſchon zum Theil hereingebrochen. In derſelben erſcheint uns aber auch Bach mehr und mehr als ein neuer Mann, und wenn ich von dem Einfluß ſeiner Klavierwerke auf die Gegenwart rede, ſo geſtaltet ſich dabei von ſelber nicht blos ein Charakterbild unſerer Zeit, ſondern auch Sebaſtian Bach tritt in neuen Zügen vor unſer Auge.

Bach hat uns zunächſt nicht den Frieden gebracht ſondern das Schwert. Aber neben der kriegeriſchen Bewegung auf dem äſthetiſchen Kampfplan

übt er auch höchſt friedliche, ſtille Wirkſamkeit, die ihm ganz beſonders zum Ruhme und uns zum Segen gereicht. Auf ein Stück derſelben möchte ich mit beſonderem Nachdrucke die Blicke wenden.

Eine ſtarke Stütze fand in unſerer Zeit die Wiedererweckung Bach's in dem neuen Aufſchwung des proteſtantiſchen Geiſtes. Der neue religiöſe Eifer bekundet gerade darin ſeine friſche Lebenskraft, daß er ſich nicht blos auf's Dogma und den Cultus beſchränkt, ſondern alle Seiten unſers Daſeyns umſponnen hat. So iſt denn auch der moderne Proteſtant viel kunſtbedürftiger geworden als unſere Väter und Großväter. Wir beſannen uns wieder all des Tiefen und Hohen, was proteſtantiſche Kunſt ſeit drei Jahrhunderten geſchaffen und was großentheils verſchüttet und vergeſſen lag. Wir bedurften deſſen zumal für unſer Haus; denn da unſer kirchliches Herkommen der Kunſt beim Gottesdienſte ſo kargen Theil gönnt, hat der moderne Proteſtant ſein häusliches Leben um ſo eifriger in Kunſt zu ſchmücken begonnen. Unſere alten Liederdichter lebten wieder auf; die Bilder Dürer's und anderer Meiſter proteſtantiſchen Geiſtes — vor und nach der

Reformation — wurden wieder heimisch in unserem Hause; moderne Zeichner wetteiferten mit jenen alten. Und man wird, eingedenk der Schnorr'schen Bilderbibel, der erbaulichen Richter'schen Blätter, der Lutherbilder und Psalmen Gustav König's, gestehen müssen, daß hier die neue protestantische Kunst wieder wahrhaft Eigenes geschaffen hat, was sich in manchem Stück mit unserem besten Erbe aus alter Zeit messen kann, in Einzelnem unsere Altmeister sogar übertrifft.

In diesem kirchlichen Kunsteifer stieß man denn auch auf Bach. Hier aber fand sich kein moderner Mitwerber: auf einem Gebiete der geistlichen Musik stehet Bach recht als souveräner Alleinherrscher, just durch seine Klavierwerke, nämlich auf dem Gebiete des geistlichen Instrumentalsatzes für das protestantische Haus. Abgesehen von den vereinsamten Kirchenwerken der Orgel entsprang die höhere instrumentale Kunst dem Concertsaale, nicht der Kirche. Wir häufen jetzt Erbauliches in Bild und Gedicht, wohl auch im Gesang, nur das weltbeherrschende Klavier, das allgemeine Hausmöbel der Kunstliebe und Kunstspielerei, hat noch wenig Erbauliches aufzuweisen. Warum sollte aber nicht

die Stimmung der religiösen Andacht, der Buße, des Aufschwunges zu Gott, auch von dem sonst ja doch in allen Zungen redenden Instrumente ausgesprochen werden können? Müssen wir nicht einen an die typische Form der Kirchenmusik anklingenden, von subjectivem Pathos, von sinnenreizendem Melodienflitter freien, in gottinniger Begeisterung gedachten Klaviersatz ein geistlich Stück nennen? Und gibt nicht hierzu der überreiche Melodienborn unserer Choräle und geistlichen Volkslieder typische Themen die Fülle, in deren Verarbeitung sich sogar eben jene besondern religiösen Stimmungen klar erwecken lassen? — Dies Alles ist möglich.

Eine protestantische geistliche Klaviermusik für das Haus ist denkbar, aber Keiner hat sie bis jetzt durchschlagend und in Fülle geschrieben außer unserm Bach. Darum nenne ich ihn hier einen souveränen Alleinherrscher. Viele seiner Vorspiele über unsere edelsten Choräle gehören eben so gut dem Klavier wie der Orgel, dem Hause wie der Kirche, viele seiner Klavier-Präludien, Toccaten und Fugen sind ächte geistliche Hausmusik, und der größte und beste Theil des „wohltemporirten Klaviers“ ist in

religiöser Begeisterung empfangen und in kirchlich typischen Formen gearbeitet. Schon die Anwendung der alten Kirchentonarten, die Anlage und Führung der Stimmen u. dgl. gibt gar manchem schlichten Klaviersatze Bach's das äußere kirchliche Gepräge. Mendelssohn vor Allen fühlte dies heraus und trug diese protestantisch geistliche Harmonisirung in einzelne Lieder wie in seine Oratorien und Orgelsätze hinüber. Es waren alte neue Accorde, die seitdem unser modernes harmonisches Colorit langsam umzustimmen begonnen haben.

Wie sehr Bach eine durch und durch geistliche Natur war und oft selbst dann in religiösen Gedanken webte, wenn ihm kein besonderer kirchlicher Text vorlag, das bezeugen eben seine reinen Instrumentalsätze. Konnte er doch auch eine weltliche Gelegenheitsmusik schreiben über haarsträubend kindische Verse zur Begrüßung eines sächsischen Ministers in Wiederau, und nachgehends den Text unterlegen „Freue dich erlöste Schaar" ꝛc. — ohne alle Frivolität, daß es uns kaum anders bedünkt, als das Werk sey ursprünglich als Kirchencantate gedacht. Selbst in Bach's Klavier-Suiten und Partiten, die fast nur Tanzweisen enthalten und als „galante"

Musik ganz besonders für die Kinder dieser Welt gesetzt sind, muthet uns manche Sarabande so geistlich an, daß wir uns ohne Arg auch religiös an ihr erbauen können. Vergleicht man freilich die weihevollsten dieser Sätze etwa mit jenen Choral-Vorspielen, wie sie im dritten Theile der „Klavier-Uebung" stehen, so wird man erst durch den Vergleich inne, wie viel tiefer es dem Tondichter aus innerster Seele quoll, wenn ihm von vorn herein ein typisches Motiv der Kirche vorlag. Welch wunderſame Mystik der instrumentalen Stimmung tönt da gleich aus den drei Sätzen über die Choräle „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit," „Christe, aller Welt Trost" und „Kyrie, Gott heiliger Geist;" welche geisterfüllte Auslegung der dreifachen Idee der Dreieinigkeit im bloßen Stimmungsbilde instrumentaler Kunst! —

Nun hat es Bach, als dem protestantischen Hausmusiker, zwar nie an einer kleinen stillen Gemeinde gefehlt, allein wir dürfen uns rühmen, daß diese kleine Gemeinde nachgerade eine große wird und mächtig mitwirkt zur allgemeineren Erkenntniß des Meisters. An Bach sich erbauen, heischt aber wiederum Arbeit; eben deshalb ist es eine gesunde

Erbauung; denn eine träumende und ſpielende Erbauung, die nicht erarbeitet wird, iſt eben überall nicht viel Schatzes werth, am wenigſten in der Muſik.

Bach iſt aber nicht bloß ein proteſtantiſch kirchlicher Muſiker, er gehört der ganzen Nation an, der ganzen künſtleriſchen Welt, und hat ſich in ſeiner abſonderlichen Art nicht blos eine Provinz, ſondern faſt das ganze weite Reich ſeiner Kunſt unterthänig gemacht. Dieſe Erkenntniß iſt gleichfalls ein Ruhm der Gegenwart.

Lange Zeit galt Bach in der That nur als ein Meiſter des proteſtantiſchen Nordens; höchſtens brach ſich das „wohltemperirte Klavier“ als Schulwerk auch in dem deutſchen Süden Bahn. Im Odeonſaale zu München reihen ſich die Büſten der berühmteſten Tonſetzer in dem Halbrund des Orcheſterraumes; man ſieht dort Mehul und Peter Winter, aber Bach fehlt, und es iſt noch nicht lange her, daß Cimarosa Platz machen mußte für Beethoven. Vor etwa fünf und zwanzig Jahren, als man dieſe Büſten aufgeſtellt, zählte Bach für den Süden nur noch unter den todten Meiſtern; allein ſeit zehn Jahren beginnt er auch in München wieder lebendig zu werden.

Doch gelang auch dies nur schrittweise, und wir stehen noch im Anfang. Es mußte die Alleinherrschaft der italienischen Oper gebrochen, es mußte durch den geschmeidigen und doch auch protestantisch norddeutschen Mendelssohn vermittelt, ja es mußte erst Beethoven gründlich eingeführt werden, bevor es Lachner gelingen konnte, auch ein Stückchen Bach mit Erfolg darzubieten. War doch der viel volksfaßlichere Händel auch noch ein fremder Gast, und sein Messias bei frischem Gedenken nur mit lauem Achtungserfolg aufgenommen worden. Jetzt dagegen „stehen," wie die Schauspieler sagen, Händel's Oratorien bereits in München und bilden den rechten Wirkenskern eines eigenen Oratorienvereins. München ist schon längst zu sehr deutsche Kunststadt in der bildenden Kunst, als daß nicht auch in Poesie und Musik das deutsche Kunstinteresse sein Recht gewönne neben dem confessionellen und örtlich politischen, und wie der Katholik sich am Messias künstlerisch erbaut, so erbaute sich auch mancher ächte Altbayer an der vor mehreren Jahren im Concert und der Kirche mit Glück versuchten Aufführung jenes Dettinger Tedeums von Händel, welches weiland

zur Feier des entſcheidenden Sieges wider die Anſprüche Kaiſers Karl VII., des Bayern, geſchrieben wurde, und König Ludwig ſaß ſelber vorn unter den mächtig ergriffenen Hörern.

Viel vorſichtigeren Schrittes verſuchte man's mit Bach. Allein obgleich ein ſo entſchiedener Norddeutſcher, fiel er doch ganz und gar nicht durch; nur mochte man's nicht gern hören, daß ſeine Muſik, die ſo fremdartig bewegte, eine im Kern proteſtantiſche ſey. Hatten doch ſchon in Mendelsſohn's Paulus die „vielen Choräle" hier und da etwas unangenehm berührt. Mit Bach mußte man alſo doppelt behutſam vorangehen; denn das Publikum läßt ſich, wie andere große Herren, nicht gern etwas abtrotzen, deſto mehr aber abſchmeicheln. Eine ganze Kirchencantate aus den neu erſchloſſenen Schätzen der Bachgeſellſchaft wagte Lachner im Odeon noch nicht aufzuführen; allein er drang mit einer aus den dankbarſten Bruchſtücken mehrerer Cantaten klug zuſammengefügten Moſaik ſiegreich durch, oder man kürzte in ähnlichem Sinn eine Orcheſterſuite oder imponirte mit einem Orgelſtück in der glänzenden Eſſer'ſchen Inſtrumentirung. So bürgert ſich Bach

auch hier allmählich und ſicher ein, und die Klavierwerke, die in den vielen neuen Drucken — wie allerwärts — in Hunderte von Häuſern dringen, machen mehr als alles Andere ſeine ſpröde Form dem Ohre vertraut.

Von drei Seiten iſt überhaupt für den Eingang Bach's in allen deutſchen Landen erſtaunlich viel geſchehen: durch die hiſtoriſche und äſthetiſche Agitation der Preſſe, durch die geiſtlichen Geſangvereine der Dilettanten und durch eine große Schaar jüngerer Klavierlehrer, die in Bach's Werken das Fundament ihrer Schule ſuchten. Es hat kunſthiſtoriſches Intereſſe, das Wiederaufſteigen Bachiſcher Werke im neueren Muſikhandel mit der Geſchichte der muſikaliſchen Parteien zu vergleichen. Bach konnte bei Lebzeiten bekanntlich nur wenige ſeiner Werke zum Drucke bringen; er war über vierzig Jahre alt, als ſein „erſtes Werk“ in die Preſſe kam! Zwei Theile ſeiner „Klavierübung“ erſchienen „im Verlag des Autors;“ die „Kunſt der Fuge“ wurde von einem ſeiner Söhne gravirt; allein der Meiſter erlebte die Vollendung des Werkes nicht und als es erſchien, deckte der Ertrag nicht einmal die Koſten der Kupferplatten. Außer etlichen Klavier- und

Orgelheften und Chorälen wurde überhaupt im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts nichts weiter von Bach gedruckt. Die Kunst hatte einen ganz andern Gang genommen und der Schaffensdrang neuer ebenbürtig großer Künstler war zu mächtig, als daß sie sich und Anderen Athem gegönnt hätten zu breiten historischen Studien. Erst ein halbes Jahrhundert nach Bach's Tode erschien sein Hauptwerk des Klaviersatzes, das „wohltemperirte Klavier" im Drucke und man begann eine Gesammtausgabe der Klavierwerke. Allein es war noch zu frühe; das Unternehmen blieb auf halbem Wege stecken. Forkel's treffliche Biographie des Meisters hing zusammen mit jener Ausgabe; wir erhielten die volle Ausgabe nicht, aber wir gewannen wenigstens diese Perle unserer musikgeschichtlichen Litteratur. Von da ab mehren sich die Drucke einzelner Bach'scher Werke langsam und stätig; namentlich in den zwanziger und dreißiger Jahren, wo so viele Händel'sche Oratorien erschienen und auch ein Klavierauszug der Passionsmusik. Verwundert warf man damals die Frage auf, warum jetzt mehr Bach und Händel gedruckt werde als selbst bei Lebzeiten jener Meister,

während doch in dieſen Blüthetagen Roſſini's und Auber's juſt die ſinnlichſte Muſik und namentlich die lüderlichſte Klavierſchreiberei ſo ſtark im Schwange ging. Allein gerade in dieſer troſtloſen Zeit war eine Schule der hiſtoriſchen Forſchung erſtanden, Kieſewetter, Thibaut u. A. hatten eine Partei um ſich geſammelt, die fern von dem Muſikantenthum des Tages die Schätze einer ernſteren Vergangenheit wieder zu verſtehen und zu beleben ſuchte. Dieſer Gegenzug der höheren Bildung kam auch Bach zu Gute, und je breiter nun die Geſchichte Boden gewann in unſerer Kunſt, um ſo gewaltiger trat auch der alte Bach wieder hervor. Fünfzig Jahre nach dem mißglückten Verſuch einer erſtern größeren Ausgabe und hundert Jahre nach Bach's Tode waren wir endlich ſo reif und hiſtoriſch gebildet geworden, daß eine volle Geſammtausgabe als Nationalſache glänzend begonnen und nun ſchon durch ein Jahrzehnt ſicher und fruchtbringend fortgeführt werden konnte.

Nach dieſem Rückblick nehme ich den abgebrochenen Faden wieder auf, um über das örtliche Vordringen Bach's im modernen Deutſchland dem Vorgeſagten noch etliche Notizen anzufügen.

Ich erwähnte, daß neben den Kunsthistorikern namentlich eine große Schaar jüngerer Klavierlehrer in Bach's Werken den Grundstein ihrer Schule suche. Indem sie sich mit einem zuweilen sehr einseitigen Bachcultus als eine aristokratische Gruppe den gewöhnlichen Schulmeistern ihres Instrumentes gegenüberstellten, fanden sie nicht nur in den künstlerisch aristokratischen Kreisen, sondern merkwürdig genug auch in der gesellschaftlichen Aristokratie dauernden Erfolg. Denn es ist Thatsache, daß der von Haus aus so streng bürgerliche Thomascantor gerade in der vornehmen Gesellschaft Norddeutschlands jetzt besonders breite Wurzel schlägt, wofür übrigens auch schon in dem von oben herab sich verbreitenden kirchlichen Eifer eine Erklärung nahe liegt.

Daß der Schwerpunkt der durch Bach's Wiedererstehen erzeugten Bewegung freilich zumeist noch in Norddeutschland ruhe, bestätigt sich vorab durch einen Blick nach dem Südosten. Weit saurer als in Bayern wird es den Bachianern in Oesterreich. Schon das Mitgliederverzeichniß der Bachgesellschaft redet in Zahlen dafür. Nur in vier bis fünf österreichischen Städten finden sich Betheiligte dieses

Unternehmens, zusammen etliche und zwanzig, und zwar fast durchaus Musiker oder Musikhändler, während schon in Bayern und noch viel mehr im Norden Nichtmusiker in großer Zahl und öffentliche Bibliotheken zu diesem Nationalwerke steuern. Selbst die Stadt Paris, von dem kirchenmusikeifrigen London zu schweigen, zählt mehr Theilnehmer, als der ganze österreichische Kaiserstaat. So soll denn auch im Hause wie im Concert Bach bei den Wienern vergleichsweise noch wenig Wurzel gefaßt haben, und selbst Händel's Oratorien steht man dort noch viel spröder gegenüber, als in den südwestdeutschen Städten. Leichter soll man sich jetzt an der Donau für Schumann's als für Bach's Polyphonie begeistern und so gleichsam von hinten nach vorn, vom reflektirt überfeinerten, modern raffinirten Contrapunkt anhebend, die Schule zu Bach's ursprünglicher Kraftnatur durchzumachen beginnen. Und allerdings ist es leichter, von der undeutschen Unnatur und Spielerei der großen Oper und des musikalischen Salons eine Brücke zu Schumann zu schlagen als zu Bach.

Trotz alledem bleibt es Thatsache, daß Bach's Werke, die vordem bloß ein örtliches oder ein Fach-

und Schulpublikum hatten, jetzt in alle Welt ausgehen, und wenn auch nicht zu allem Volke, so allmälich doch zu allen Kunstgebildeten predigen. Nicht bloß in selbständigen Ausgaben, auch in der Anthologie, ja im Album liegen jetzt Bach's Klaviersätze auf dem Pult des Musikfreundes, und selbst aus Paris begegnet uns ein Sammelwerk, „les bonnes traditions du pianiste," welches neben den in Deutschland so unbekannten merkwürdigen Stücken Couperin's, den Bach selber werth hielt, studirte und überwand, Tondichtungen von Sebastian und Philipp Emanuel Bach in den französischen Salon einzuführen sucht.

S. W. Dehn in Berlin wollte neuerdings eine Geschichte und Theorie der Fuge mit einer Analyse der wichtigsten Nummern des „wohltemperirten Klaviers" verbinden als einen Commentar zur technischen Erkenntniß Bach's, der nach dem Tode des Verfassers jetzt leider nur in einem kleinen Bruchstück (bei Peters in Leipzig) veröffentlicht werden konnte. Eine neue Schule des Klavierspieles und Satzes gehet aus von dem wiedererstandenen Bach. Man braucht nur einen Blick in die treffliche Klavierschule von Stark und Lebert (Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung) zu

werfen, um deß inne zu werden. Der ganzen muſikaliſchen Formenlehre wächst täglich neuer Reichthum zu durch den alten Meiſter. Vor dreißig Jahren konnte man eine „Suite“ noch definiren als ein veraltetes, buntſcheckiges Sammelſtück von allerlei Tanzweiſen, als die Großmutter des modernen ſinnloſen Potpourri's und eine „Toccate“ als eine engbrüſtige contrapunktiſche Spielerei, die Urahne der modernen Etude! Welche tiefere Idee der Suite als des würdigen Vorgebildes der Sonate iſt uns inzwiſchen durch die breitere Kenntniß Bach's zum Bewußtſeyn gekommen! Durch das Studium dieſes Meiſters und ſeiner Schule finden wir überhaupt erſt den Weg zu einer quellenhaften und kritiſchen Geſchichte der Sonate, die noch zu ſchreiben iſt. Jeder ächte Genius gleicht dem Cid, der auch im Tode noch die Schlacht gewinnt; doch weiß ich Keinen, bei dem dies Gleichniß ſchlagender zutrifft als bei unſerem Sebaſtian Bach.

Wenn übrigens die Aufnahme Bach's im deutſchen Süden zur Zeit noch beſchränkter iſt als im Norden, ſo muß man, um gerecht zu ſeyn, auch den Stiel umkehren und im Norden anfragen nach der verbreiteteren Kenntniß der klaſſiſchen katholiſchen

Kirchenmusik des Südens, und man wird dort nicht minder bescheidene Anfänge finden, wie hier. Das wächst nicht allein aus dem Gegensatz grundverschiedener confessioneller Gesittung. Die Musik, an die Zunft gekettet, trat überhaupt zuletzt von allen Künsten aus dem rein örtlichen Bann, um in ihren Meisterwerken Gemeingut der Nation zu werden. Die Oper und das Concertstück des vorigen Jahrhunderts war eben so gut wie die Kirchenmusik zunächst für den Ort, für einen bestimmten Brodherrn, ein Theater, eine Kirche geschrieben, und haftete gar oft am Orte, untheilhaftig des Segens der Druckerpresse. Die musikalische Nationallitteratur begann erst mit der Wiener Schule, und wir müssen jetzt der Nation gar viel zurückerobern, was von älteren Meisterwerken durch ganze Menschenalter in engen Kreisen festgehalten wurde. Darum erwecken wir jetzt Bach'sche Partituren wieder, reinigen sie philologisch, kritisiren und commentiren sie, wie der Sprachforscher einen alten Autor.

Und bei dieser wunderlichen Arbeit wird uns dann der Genuß, mit einem Blicke zu erschauen, wie ungeheuer viel die Musik seit hundert Jahren